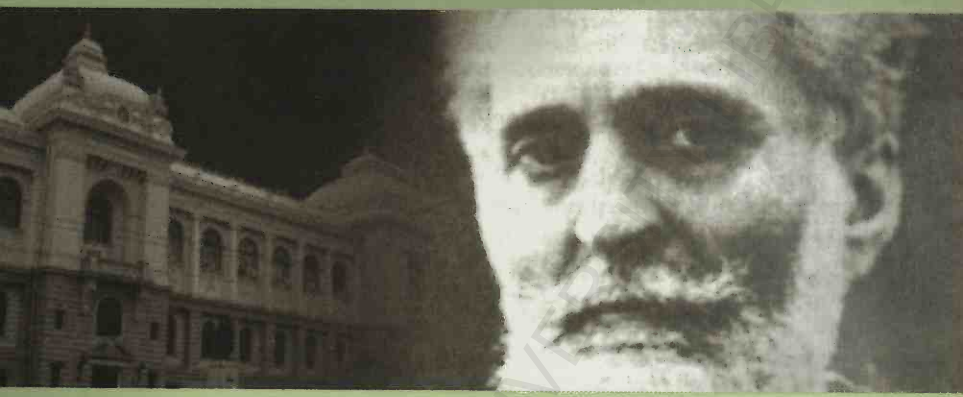
II 66.390

Antonio PATRAȘ



Ibrăileanu

Către o teorie a personalității

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Antonio Patraş inaugurează seria de eseuri dedicate literaturii criticilor cu Ibrăileanu, mentorul de la *Viaţa românească*, şi cu întrebarea: *Cum e posibil ca tocmai criticul cel mai puţin artist şi mai doctrinar să fie totodată, de departe, cel mai rafinat scriitor dintre critici?* Dacă aceasta este sau nu doar o întrebare retorică o va dovedi eseul surprinzător al tânărului critic.

UNIV. IAŞI

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOUA CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Antonio Patraș (n. 1973), doctor în Filologie (2002), critic literar, lector la Catedra de Literatură română „G. Ibrăileanu", Universitatea „Al.I. Cuza", Iași. A debutat în 1998, în *Convorbiri literare*. Premiul pentru debut „Aurel Leon", acordat de *Ziarul de Iași* (2003) și Premiul Revistei *Convorbiri literare* pentru modernitatea demersului critic (2004). Volume publicate: *Ion D. Sîrbu – de veghe în noaptea totalitară*, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iași, 2003; *Fragmentarium. Impresii despre oameni și cărți*, Editura „Timpul", Iași, 2006.

Eseul *Ibrăileanu. Către o teorie a personalității* a câștigat, în anul 2006, Concursul de proiecte la secțiunea „Critică literară", în cadrul Colocviului Tinerilor Scriitori, organizat de Uniunea Scriitorilor din România.

© 2007 by Editura Polirom

www.cartearomaneasca.ro
Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
București, Calea Victoriei, nr. 115, sector 1

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :
PATRAȘ, ANTONIO
Ibrăileanu: către o teorie a personalității. Eseu despre literatura criticilor (I) / Antonio Patraș. – București :
Cartea Românească, 2007

ISBN : 978-973-23-1910-9

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

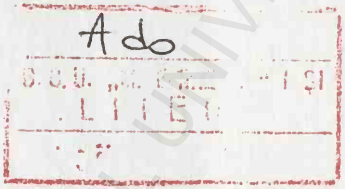
Antonio PATRAȘ

Ibrăileanu

Către o teorie a personalității

Eseu despre literatura criticilor (I)

UNIVERSITY LIBRARY



Ado
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE
BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Feminis lugere honestum est, viris meminisse...

(P. Cornelius Tacitus, *De origine et situ Germanorum liber*)

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Argument

Criticii sunt niște paraziți. Ei trăiesc pe seama literaturii, fără a fi în stare de nici un fel de activitate creatoare. Opinia aceasta, exprimată în formule adesea mult mai injurioase, face parte dintre acele *idées reçues* pe care obișnuia Flaubert să le colecționeze în vestitul *sottisier*. Exprimă, adică, un loc comun, un clișeu. O părere care, sacrificând nuanțele, purificată de orice îndoială ori microb relativizant, e acceptată de un număr suficient de mare de oameni și izbutește să treacă drept adevăr indubitabil. „Primite" sunt toate ideile care se răspândesc cu repeziciune și, în lipsa oricărui obstacol, prind rădăcini adânci, dar numai în sensibilitate, fără nici un consult prealabil al conștiinței. Că nu sunt criticii chiar ceea ce se spune despre ei nimeni nu se mai chinuie să dovedească fără a se acoperi de ridicol. Cu toate acestea, atitudinea defavorabilă persistă. De aceea, decât să batem pasul pe loc, să mergem mai bine direct la izvor și să căutăm acolo motivele care au făcut să se nască reaua opinie. De ce s-a înrădăcinat oare atât de puternic convingerea cu pricina?

Dacă ar fi să-l credem pe Flaubert (am anticipat deja), din prostie. Pentru scriitorul francez, însă, prostia are înțelesuri mai puțin încărcat negative decât ne-am putea aștepta și desemnează nu atât absența, cât imperfecta funcționare a inteligenței. Iar imperfecțiunea aceasta nu se datorează incapacității de a formula judecăți și raționamente exacte, ci excesului de temperament, care trădează, cel mai adesea,

un soi de pripeală a spiritului setos de certitudini. Nerăbdarea, precipitarea fără pic de frenațiune indică inapetența pentru problematizare, absența spiritului critic. Și dacă, într-adevăr, *la bêttise consiste à vouloir conclure*, să încercăm să privim lucrurile mai cu luare-aminte, pentru a nu cădea noi înșine în groapa altora.

Așadar, sunt „paraziții" aceștia, care trăiesc pe seama literaturii, doar niște paraziți? Întrebarea e superfluă. Să ne prefacem că o luăm, totuși, în serios.

Cum doar de vreo două secole, de la Sainte-Beuve încoace, critica literară s-a transformat în ceea ce vedem astăzi că este, adică într-o disciplină care nu se mulțumește numai să enunțe niște principii generale, dar are ca scop selectarea valorilor printr-un amănunțit examen hermeneutic, implicând și exprimarea analitică a personalității criticului, problema delimitării domeniului se complică inextricabil, îndeosebi prin intervenția factorului subiectiv, eludată cu totul, cel puțin teoretic, înaintea romanticilor. Normele rigide, rețetele nu pot explica talentul scriitorului sau originalitatea operei. În aceste condiții, personalitatea criticului începe să joace un rol hotărâtor la bursa valorilor literare. De unde însă pretenția aceasta de a decide ce e bun și ce nu? Criticul, trândavă căpușă, nu-și arogă cumva drepturi mai presus de propria condiție? Nu e mai corect ca scriitorii să se judece între ei?

Desigur, mulți scriitori au dovedit excepționale aptitudini de critic, de-ar fi să amintim doar pe Baudelaire, Proust, T. S. Eliot, Borges sau Nabokov. În plus, e de la sine înțeles că nu există mare talent fără conștiință critică. Talentul e condiția necesară, dar niciodată suficientă. De partea cealaltă, cel ce trăiește mereu în preajma capodoperelor și încearcă să le pătrundă misterul nu poate să nu simtă el însuși imboldul creației. Totuși, ce dezamăgitoare sunt adesea operele de imaginație ale celor care și-au făcut din stabilirea și judecarea valorilor literare un bun renume! Și cât de pătimași și lipsiți de luciditate sunt unii autori cărora capacitatea de a

plăsmui lumi ficționale li se pare suficientă pentru a da verdicte ori a stabili ierarhii axiologice! Cum trebuie înțeleasă incompatibilitatea aceasta? Explicații s-au găsit destule. Nu are rost să insistăm. E limpede, creatorului nu-i vin bine hainele criticului. Dar criticul? Poate fi creator? Câteva vorbe, acum, despre această dilemă.

Să nu ocolim reperele obligatorii. Primul este, bineînțeles, Maiorescu. Cel ce a dirijat evoluția culturii române din a doua jumătate a veacului al XIX-lea nu și-a pus niciodată problema posibilității existenței criticii ca operă de artă, expresie subiectivă a personalității. În spiritul principiilor esteticii clasiciste, el a susținut importanța adecvării la canon, ceea ce nu l-a împiedicat, spre bătrânețe, să prețuiască poezia cu mesaj patriotic a unui Octavian Goga, în ciuda criteriilor aproape inflexibile la care s-a raportat mereu (autonomia esteticului, emoția impersonală etc.). Un spirit de elită își poate permite câteodată extravaganța de a încălca regulile pe care el însuși le instituie. Este, acesta, privilegiul celor aleși. În fapt, omul Maiorescu s-a dovedit superior operei sale critice. Așa numita „metodă", de care s-a făcut atâta caz, nu are valoare euristică, limitându-se, în fond, numai la enunțarea didactică a unor abstracțiuni împrumutate din manualele de estetică. Cu toate acestea, textele lui Maiorescu rămân un model neîntrecut de concizie și rigoare, oferind cititorului spectacolul fascinant al unei inteligențe fără cusur, care a descoperit frumusețea pură și austeră a lumii în idee. Dar aici nu ideea în sine merită prețuită, cât modul în care este ea pusă în scenă, forța persuasivă a argumentației. De altfel, ținuta aceasta impecabilă a discursului critic a și adus olimpianului Maiorescu faima de nedepășit creator de stil în proza de idei.

Cât despre literatură, în afară de exercițiile de versificație în limba germană din vremea adolescenței nu se cunosc alte încercări notabile. Rămân, totuși, remarcabile, jurnalul și epistolarul autorului. Dar textele acestea nu fac obiectul atenției noastre, pentru că nu au fost scrise cu intenția

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
L I T E R E

publicării și nici nu aparțin literaturii de ficțiune *stricto sensu*.

Ibrăileanu, în schimb, se arată ceva mai atent la implicațiile raportului dintre activitatea creatoare și critica propriu-zisă. În *Spiritul critic...* și în multe alte locuri el înțelege termenii în spirit hegelian (plus filtrul lui Taine), ca momente antinomice și complementare ale formării culturii și civilizației românești. Nici vorbă, însă, de transformarea criticii în operă de artă. Pentru Ibrăileanu, criticul trebuie să rămână critic, iar artistul, artist, chiar dacă separarea completă, până la eliminarea amestecurilor impure, nu e posibilă decât la analiza în retortă. Autorul *Adelei* nu neagă capacitatea unui critic de a scrie literatură și nici posibilitatea ca scriitorul să dovedească remarcabile aptitudini critice. Inadmisibilă îi pare doar interferența genurilor. Critica trebuie să slujească literatura și să-și păstreze funcția de mediator între scriitor și public. Lucrurile se lămuresc și mai mult dacă avem în vedere o altă distincție care a făcut școală: cea dintre „creație" și „analiză". Apropierea e surprinzătoare. Se știe doar: creație fără analiză (critică) poate să existe. Nu și analiza (critica) fără creație. Despre toate acestea vom mai vorbi. Deocamdată să reținem că Ibrăileanu nu merge cu îndrăzneala până acolo încât să afirme deplina autonomie a disciplinei. Abia Călinescu va face apologia criticii creatoare, înlăturând dilema și încheind discuția – ce-i drept, nu pentru multă vreme.

Ibrăileanu a scris însă și literatură. Și încă una de cea mai bună calitate. Între critic și scriitor s-a spus că nu există nici un fel de afinități. Ei bine, lucrurile nu stau chiar așa. Deși paginile sale de publicistică sunt redactate într-un stil neîngrijit, trădând o anumită nervozitate a gândului și interesul vădit pentru ideea generală, comunicată celorlalți, ele conțin numeroase elemente ce se regăsesc, transfigurate, în roman și în cugetările din volumul *Privind viața*. „Salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cetitor", spune undeva Ibrăileanu, *recte* în capacitatea sa de a imagina literatura

(sau lumea) ca scenă de manifestare a propriului eu. Altfel spus, cititorul e un creator virtual. Criticul, un cititor... posibil.

A avut mentorul de la „Viața românească" tăria de a deveni cititor? Rămâne de văzut.

Spre deosebire de Lovinescu, care era preocupat de artisticitatea discursului critic (expresie ornată, stil muzical etc.), în scopul reliefării unei note personale cât mai distinse, Ibrăileanu preferă să iasă în public ca „soldat al unor idei" și nimic mai mult, dar își șlefuiește în taină opera de artist. Retractil, mizantrop, singuratic, suferind de tot felul de complexe, criticul ieșean cultiva un cerc restrâns de prieteni care-i înțelegeau fobiile și-i respectau gustul pentru discreție. Paradoxal, aceleași date temperamentale (sentimentul neantului, fondul melancolic scl.) nutresc și personalitatea lui Lovinescu, modelată însă de o voință de fier. În ciuda conștiinței eșecului repetat, ambiția întinde ca un arc peste genunile spiritului aspirația bovarică, resort al unor dorințe neclare și contradictorii, care surpă ființa. Pornind de la modelul maiorescian, Lovinescu își construiește o personalitate olimpiană, impenetrabilă, la suprafața căreia să nu răzbată nici un ecou al sfâșierilor lui lăuntrice. Spre deosebire de maestru, nu consacră intimității nici o fărâmă din timpul său prețios. Nu ține jurnal (notițele din agende au alt statut), totuși scrie multe romane cu tentă autobiografică, în linie psihologică și morală. Dar ce diferență între *Adela* și *Bizu*!

Ibrăileanu a reușit să dea un roman de excepție, ținut, se pare, ani buni în sertar și publicat spre sfârșitul vieții, mai mult din motive financiare. Lovinescu mărturisește undeva că ar arunca la coș toată opera sa de critic dacă ar dobândi în schimb talentul de prozator. N-a fost să fie!... În ciuda perseverenței sale, nici unul dintre numeroasele romane pe care le-a publicat de-a lungul vremii nu a obținut decât un succes de stimă, printre apropiați. Mai mult decât Ibrăileanu, al cărui conservatorism estetic îl făcea mefient

față de „împrumuturi", de „noutățile" importate de pe piața occidentală (simbolismul, avangarda), Lovinescu a influențat decisiv modernizarea literaturii noastre interbelice. Era la curent cu tot ce se scria în vremea sa și a așteptat până în ultima clipă să întâlnească pe marele scriitor de geniu care să-i împlinească și să-i justifice existența. Cum s-a spus, pe bună dreptate, Lovinescu a ilustrat ca nimeni altcineva, la noi, „condiția criticului". Cu toate acestea, moartea îl surprinde scriind cu înfrigurare la un alt roman, unul monumental. Proiect eșuat, ca și celelalte. De ce nu a renunțat? De unde iluzia aceasta persistentă, ridicolă dacă nu ar avea ceva quijotesc, sublim, la un om cu judecata severă și cu un exagerat simț al măsurii?

Dar Ibrăileanu? Cum e posibil ca tocmai criticul cel mai puțin „artist" și mai doctrinar să fie totodată de departe cel mai rafinat scriitor dintre critici?

Pornind de la asemenea nedumeriri și de la multe altele încă, volumul de față își propune să evidențieze că literatura scrisă de critici nu poate fi judecată în sine, fără a avea în vedere relațiile care o leagă ombilical de opera autorului și de personalitatea sa. Textele acestea cu statut secundar dobândesc o însemnătate ce depășește orizontul îngust al valorii estetice. Eșecurile literare ale unui critic cu personalitate interesează infinit mai mult decât succesul unui autor mărunt. Și textele ratate, poate chiar în mai mare măsură decât celelalte, dezvăluie adesea lucruri nebănuite despre omul din spatele operei, cu temperamentul și gusturile, cu dezamăgirile și dorințele sale secrete. Dar eșecul nu e o regulă. *Adela* sau *Bietul Ioanide* o demonstrează suficient. Nu vom ști însă niciodată de ce unii critici izbutesc să scrie literatură de valoare, pe când alții nu.

Iată-l pe Lovinescu, criticul la care obsesia creației literare, promisiune nicicând împlinită, radicalizează în modul cel mai dramatic opoziția dintre termenii în discuție.

Elev al lui Faguet, educat la școala impresionismului în vogă la cumpăna dintre veacuri, el debutează în critica

literară pe deplin încrezător în virtuțile creatoare ale disciplinei. Ca atare, alcătuiește cu spor tot soiul de compuneri dialogate, într-o manieră literaturizantă de un gust îndoielnic, de care înțelege să se despartă, nu după multă vreme. Ideea criticii „creatoare" nu-i dă pace și, mai târziu, spre dezaprobarea emulilor (Șerban Cioculescu, de pildă), găsește de cuviință să facă elogiul intuiției și să vorbească despre esența pur muzicală a stilului. Rolul sugestiei devine astfel mai important decât claritatea argumentării, fapt ce l-a determinat ulterior pe Negoițescu să vadă în mentorul de la „Sburătorul" un „critic simbolist".

Cum se explică oare îndărătnicia de a demonstra cu orice preț virtuțile creatoare ale criticii? Nu joacă aici nici un rol deziluzia resimțită de pe urma insuccesele repetate ale romanelor sale? În orice caz, uimitor rămâne faptul că Lovinescu, deși nu renunță nici în ultimul ceas la una dintre iluzii, se împacă mai ușor cu destrămarea celeilalte și acordă în cele din urmă criticii un statut subordonat, apăsând asupra criteriului etic, singurul menit să confere autoritate disciplinei. Nu talentul (steaua lui Călinescu începuse să strălucească), ci consecvența cu sine ar aduce prestigiul. Stilul „artistic" trebuie și el abandonat, în favoarea expresiei directe și concentrate, de strictă funcționalitate. Mutația valorilor estetice impune oricărui critic onest să-și revizuiască opera din trecut, scrisă la altă temperatură psihică și în circumstanțe cu totul diferite. Finalmente, critica nu mai este, pentru Lovinescu, o creație în sine. Dar dobândește, prin personalitatea celui ce a reprezentat-o atât de demn, un statut privilegiat, de înaltă distincție.

Dar Călinescu? Cât de importantă este literatura sa și cum a înțeles el raportul dintre critică și creație?

După cum am anticipat, la autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* nu se mai pune problema unei opțiuni. Cine nu cunoaște percutantele reflecții teoretice din *Tehnica criticii și a istoriei literare*? Acolo afirmă Călinescu, răspicat: „Între critică și creație nu este o deosebire de

esență, ci numai una de proces. Una pornește din afară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrânt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvârșit după norma însăși a spiritului nostru creator"[1]. Critica este, așadar, „o vocațiune", ca și „poezia, romanul și celelalte arte". Simțul critic, apoi, „este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru"[2]. Fiind un gen de creație printre altele, critica literară pretinde existența anumitor aptitudini, specifice disciplinei. Dar marii critici au făcut cu toții și literatură, în opinia lui Călinescu „una foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare". Dacă însă nu e un artist bun, criticul „trebuie să rateze cel puțin în cât mai multe genuri. *Ratarea este o participare activă la procesul creator* (s.n.), o garanție de comprehensibilitate"[3].

Creația critică nu e, prin urmare, cu nimic inferioară, fapt care scoate din ecuație ideea sterilității criticului. Dar nu e oare Călinescu însuși excepția? Talentul său de scriitor capabil să se manifeste cu aceeași strălucire în orice gen, de la critica și istoria literară la poezie, nuvelă, roman, teatru, publicistică, eseu, aruncă în deriziune orice tentativă de discriminare valorică. Deși, în raport cu creația sa romanescă, poezia și teatrul au un mai pronunțat caracter ludic, de exercițiu minor, amuzament pe care criticul și-l îngăduie în orele de răgaz, ele nu trebuie considerate inferioare în raport cu operele de anvergură. Spiritul creator îmbracă forme diferite care, numai înmănunchiate, pot da măsura reală a personalității călinesciene.

---

1. G. Călinescu, *Tehnica criticii și a istoriei literare*, în vol. *Pagini de estetică*, Antologie, prefață, note și bibliografie de Doina Rodina Hanu, Editura Albatros, București, 1990.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem.*

Autorul însuși pledează pentru interpretarea operei sale ca întreg sau, mai bine, ca sistem de vase comunicante. Cel mai cuminte ni se pare să nu-i încălcăm dorința. Câteva cuvinte numai despre caracterul literaturii pe care a scris-o.

Așa cum spuneam, Călinescu este cel mai înzestrat scriitor dintre critici. Tot ce i-a ieșit de sub condei este rodul unei arte elaborate spontan, sub semnul jocului. Conștiința propriului geniu l-a scutit de suferința căutării unei vocații. Apoi, spre deosebire de Ibrăileanu sau Lovinescu, naturi contorsionate, Călinescu nu a avut de luptat nici cu propriul temperament, a cărui „petulanță" a intrat ca un catalizator de energii creatoare în creuzetul personalității sale. „Sunt un ataraxic petulant", îi plăcea să spună.

Dintre genurile literare pe care le-a abordat, romanul deține, firesc, o poziție-cheie, atât datorită complexității în sine a formulei, cât și calităților artistice cu totul remarcabile ale operelor epice călinesciene. Ca și Lovinescu sau Ibrăileanu, de la care ne-au rămas totuși pagini cu caracter confesiv și memorialistic, Călinescu se arată la fel de reticent față de literatura autobiografică, și în special față de jurnal, pe care-l consideră pur și simplu „o prostie". Artistul trebuind să trăiască sub speța universalului, detaliul biografic îmbracă, ficțional, haina tipicului și a simbolului infinit sugestiv.

Ajunge literatura lui Călinescu la formula impersonală a mitului? Numai uneori, și niciodată până într-atât cât să reprime cu totul notele pur subiective ale personalității. De aceea, romanele criticului au fost de regulă citite în cheia autoreprezentării auctoriale, proiecție a eului creator etc. Frecvența obsesivă a câtorva teme predilecte e un indiciu suficient în favoarea acceptării ipotezei transferului autoficțional. În ciuda a ceea ce criticul formula ca deziderat în *Sensul clasicismului*, iată, autorul nu dispare în operă, omul își face simțită cu acuitate prezența în oglinda textului.

Formula definiției stendhaliene a romanului ca „autobiografie a posibilului" pare să caracterizeze foarte exact și creațiile lui Lovinescu sau Ibrăileanu. Peste tot, aceeași notă

personală accentuată, vag travestită într-o costumație afișată prea ostentativ ca să nu dea de gândit. O lectură suspicioasă ar putea scoate la iveală lucruri interesante, e drept, dar nu chiar cu totul surprinzătoare. E întâmplător oare că, dintre textele pe care le avem în vedere, cele mai multe au ca temă iubirea și se concentrează pe analiza detaliată a sentimentelor, în scopul dezvăluirii resorturilor care guvernează viața afectivă? Constatarea aceasta ar da multă apă la moară vânătorilor de fantasme psihanalitice. În ce ne privește, preferăm să vedem omul în lumina conștiinței. Fie că rămâne un simplu instinct, fie că se transformă în cine știe ce lucru suspect, iubirea abolește neîncrederea față de celălalt. Cel puțin o vreme. Altfel, dacă n-ar fi așa, îndrăgostitul ar deveni un gelos stupid, iar dragostea, o povară.

Dar critica? Nu are ea cumva ca punct de plecare tot o astfel de lectură, suspicioasă? Evident, criticul nu mai poate fi un cititor naiv, ca orice îndrăgostit. Atunci, de ce nu am fi și noi bănuitori față de literatura sa? Și totuși... Nu trebuie să uităm că bănuiala se hrănește din ea însăși. Ar fi păcat să căutăm peste tot semnele trădătoare. Le vom găsi, firește, dar nu ne vor folosi la nimic. De aceea, am optat pentru o interpretare poate mai puțin prevăzătoare, dar și, sperăm, mai puțin previzibilă. Ar fi fost mai ușor să ne întoarcem de unde am plecat, într-un cerc perfect. Am ales însă altceva. Cititorul va hotărî dacă am făcut bine sau nu.

BCU IAȘI/CENTRU VECHI

Paradisul lecturii

Ibrăileanu nu se bucură de simpatia noilor generații. Timpul a lucrat în defavoarea sa, transformându-i opera într-o piesă de muzeu, scuturată de praf rareori, și atunci doar de câțiva specialiști obligați, prin natura profesiei, să scoată la lumină lucruri de mult uitate. Mentorului de la „Viața românească" i s-a creat proasta reputație de critic provincial și retrograd, antieuropean, refractar la modernitate, cu un spirit didactic, plat, lipsit de rafinament și de discernământ. Realitatea dovedește contrariul, cu toate că, până la urmă, tot opiniile celor mulți dau seamă de popularitatea unui scriitor. Nu însă și de valoarea sa, despre care nu oricine are căderea să se pronunțe.

Deși exegeții și-au făcut cu onestitate treaba, iată, criticul Ibrăileanu continuă să fie meprizat, iar romancierul, admirat cu adevărat doar de un număr restrâns de *connaisseurs* capabili să guste estetismul subțire, *fin de siècle*, al scriiturii din *Adela*.

Care să fie cauzele nefericitului naufragiu postum? Cum a reușit Ibrăileanu să câștige o glorie atât de durabilă ca romancier, în timp ce de opera sa propriu-zis critică nu se mai ocupă decât o mână de specialiști? Poate vom găsi în textele autorului o explicație satisfăcătoare. Altfel, paginile de față riscă să devină cu totul inutile. Ele nu se adresează, în nici un caz, celor care-l disprețuiesc pe Ibrăileanu, din prejudecată sau din fel de fel de pricini obscure. Dar umanitatea e, slavă Domnului, mult mai diversă și mai bogată decât ne-o imaginăm noi câteodată.

Faguet, dacă nu ne înșală memoria, spunea că opiniile sale nu vor mai avea nici o trecere atunci când lumea va fi rânduită altfel, cum nu i-ar plăcea lui. Speră, totuși, să nu-i fie dat să mai prindă vremea aceea. Un alt cărturar, din același aluat cu aproape uitatul, astăzi, scriitor francez, mărturisea, la bătrânețe, că nu mai citește nimic, plăcându-i în schimb să răsfoiască, mereu, câteva cărți de care se îndrăgostise încă din tinerețe. Ce poate fi mai frumos decât să recitești, întruna, ceea ce îndrăgești deja?

Cine l-a citit pe Ibrăileanu nu are cum să nu-l recitească. *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...*

Să vedem, așadar, de unde vine răul. Este Ibrăileanu atât de învechit pe cât se crede?

Ce-i drept, autorul *Adelei* a fost receptat, în genere, pe latura cea mai caducă a operei sale, datorită, în mare parte, imaginii deformante și minimalizatoare impusă de critica ideologizantă a anilor '50, grăbită să găsească justificări legitimatoare realismului socialist în scrierile unor autori de prestigiu din trecut. Era maniera firească, aprobată la „ministerul adevărului", de a reinventa, mitic, o istorie pusă în slujba partidului unic. Istoria aceasta poleită îl plasa pe Ibrăileanu într-o opoziție radicală cu „dușmanii de clasă", cu criticii „reacționari" (Maiorescu, Lovinescu), susținători ai unor principii burgheze, decadente, ca autonomia esteticului, de pildă. Influențat, evident, de Gherea, criticul de la „Viața românească" nu judeca literatura doar ca produs social, expresie a luptei de clasă, și era conștient de importanța criteriului estetic. Fără a deveni fanaticul unei anumite metode, cum s-a crezut, adesea, Ibrăileanu era conștient de complexitatea axiologică a operei de artă, pe care găsea de cuviință să o ilustreze, comprehensiv, printr-o „critică complectă", ideal dibuit din tinerețe și asumat mai apoi în deplină cunoștință de cauză: „Critica literară – afirma într-un articol, sugestiv intitulat, *Greutățile criticii estetice* – este un tot. Critica estetică, critica psihologică, critica științifică etc. sunt părțile acestui tot. (...) Psihologia, sociologia, estetica

sunt numai instrumente de analiză. Sunt mijloace, și nu scop. Altfel, n-ar mai fi vorba de critică literară, ci de psihologie și sociologie pe baza literaturii. (...) Fără îndoială că în definiția unei opere literare importantă e diferența specifică, adică arta".[4]

Dintr-un exces de zel în cealaltă direcție, a „reabilitării", unii au minimalizat, printr-o iubire înțeleasă greșit, influența lui Gherea, încercând să-l transforme pe Ibrăileanu într-un discipol obedient al lui Maiorescu. Ca întotdeauna, adevărul se află undeva pe la mijloc. Ibrăileanu ilustrează un moment de tranziție în critica românească. De aici și adaptarea „din mers" a metodelor și limbajului critic la realitatea literaturii noastre, care a cunoscut mutații spectaculoase de la sfârșitul secolului al XIX-lea la mijlocul anilor '30 ai veacului următor. Apoi, în ciuda înverșunatei polemici cu Lovinescu, mai substanțiale și mai frapante sunt afinitățile decât divergențele dintre cei doi adversari a căror confruntare a avut un rol fecund în epocă, polarizând spiritele. Lovinescu era un polemist redutabil, cu replica promptă și concentrată, tăioasă, în vreme ce talentul lui Ibrăileanu nu se manifesta la fel de acut în asemenea circumstanțe. În plus, multe dintre articolele sale sunt scrise neglijent, într-un limbaj uneori imprecis și nestrunit conceptual.

Dar textele acestea ale lui Ibrăileanu, adesea deficitare sub raport stilistic și compozițional, respiră în ritmul viu al gîndirii, cu pauze și reveniri succesive asupra unor detalii și idei catalizatoare în jurul cărora se structurează discursul. Spirit disociativ, criticul de la „Viața românească" nu obișnuia să-și șlefuiască fraza, din convingerea că reflecția trebuie să se dispenseze de zorzoanele stilului „frumos". Zarifopol, intelectual cu temeinice studii filologice, îi atrage atenția, îndreptățit, asupra importanței expresiei în artă (și

4. G. Ibrăileanu, *Greutățile criticii estetice*, în vol. *Opere*, V, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1977, p. 284.

a cărei calitate nu trebuie confundată cu prețiozitatea, cu prejudecata calofiliei), până la urmă recunoscută și de Ibrăileanu, dar nu deschis, în public, spre a nu da satisfacție adversarilor, ci în spațiul protejat de indiscreții al corespondenței private. Cititorul împătimit al moraliștilor francezi, la care admira expresia precisă, formularea condensată și memorabilă, nu avea cum să fie mulțumit de calitatea propriilor compuneri menite să umple paginile revistei, elaborate căznit, din fuga condeiului, în miez de noapte. Iată câteva mărturii semnificative: „Chiar acuma, aș putea, poate, scrie mai bine dacă m-aș gândi cu putere la impresia ce am s-o produc asupra publicului. Nepăsător, cinic aproape, cum sunt, scriu repede ce am de scris și nicodată nu-mi dau tortura de a stiliza, de a da forma cea mai bună de care aș fi în stare. Chinul de a scrie când nu ești artist e condiționat și de grija de impresia pe care ai s-o faci, or eu ies în public fără cravată, pentru că nu mă gândesc la ce va spune publicul".[5]

Cum observa însă Călinescu, „În rebarbativele lui critice, Ibrăileanu a spus cele mai fundamentale lucruri despre un scriitor și rămâi surprins să găsești un lucru, evident abia azi, bănuit cu mult înainte"[6]; „Calea criticii de mîine este aceea pe care o arată Ibrăileanu: predispoziție speculativă

5. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, ed. cit., p. 311. În același sens, merită reținute și alte câteva mărturisiri demne de interes: „Eu, dacă-mi mai vine o idee, torn o notă kilometrică unde mi se pare, în grabă" (*Opere*, VI, ed. cit., p. 317). „Scrisorile, după ce le scriu, îmi fac impresia unor lucrări dizgrațioase și le dau la cutie cu un penibil sentiment că am comis un lucru ireparabil" (*ibidem*, p. 332). „Lucrările pe care le public – un fel de scrisori deschise unde, pe lângă lipsa talentului, a răgazului de a gândi și compune, se amestecă aceeași jenă față cu publicul de care mă desparte o prăpastie" (*ibidem*).
6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1982, p. 666.

și experiență interioară, lipsă de stil, ariditate chiar, talent de-a exprima ideea critică, un talent literar cu temă critică, sforțare de penetrațiune și fuga de arta superficială a paginilor rimate"[7].

Pe de altă parte, Ibrăileanu nu a făcut permanent critică de întâmpinare și nu a avut un rol atât de hotărâtor ca Lovinescu în modernizarea literaturii noastre. Nu și-a pus casa la dispoziția tuturor posesorilor de manuscrise și, de la un timp, încetase să se mai intereseze de scrierile contemporanilor săi. Obișnuia, departe de oameni, să recitească autorii preferați (Tolstoi, Turgheniev, Maupassant, Hardy sau Anatole France), despre care a scris pagini memorabile, pline de observații surprinzătoare, formulate într-un stil concentrat, lapidar, presărat cu reflecții ruminate într-o viață trăită în preajma marilor cărți. Volumul *Note și impresii*, publicat după război, aforismele din *Privind viața* și, mai presus de toate, romanul i-au determinat pe unii exegeți să vorbească despre cu totul alt Ibrăileanu decât cel de dinainte și să descopere două sau chiar trei ipostaze ale personalității sale creatoare. Mai întâi, propovăduitorul idealurilor socialiste și teoreticianul „criticii științifice", apoi, îndrumătorul cultural de la „Viața românească", susținătorul poporanismului și al specificului național, și, în fine, artistul de rară finețe, criticul impresionist și estetizant din scrierile târzii. Cum lucrarea de față vrea să pună sub lupă numai literatura criticilor, inevitabil minimalizată (dar nu întotdeauna, vom vedea, *violon d'Ingres*), am găsit necesar să ne oprim, ca și în rest, asupra aspectelor relevante din celelalte compartimente ale operei, folosindu-ne, după circumstanțe, și de paginile confesive, de mărturiile și memoriile demne de crezare, ca și de lucrările cu caracter monografic, de biografiile și studiile pe aceleași teme ori de alte materiale informative utile.

7. *Idem, Taine al nostru: G. Ibrăileanu*, în vol. *Ulysse*, E.P.L., București, 1967, p. 72.

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

Am văzut idei!

De ce sunt scriitorii români, și mai ales criticii, atât de discreți cu viața lor intimă? E vorba, bineînțeles, de numele importante, de prima mână. Să fie cultura noastră, cu adevărat, una a pudorii, cum crede Eugen Simion, specialistul numărul unu în literatura subiectivă? Istoria literară nu consemnează cazuri memorabile de exhibiționism iconoclast, și nici confesiuni violente, șocante. Spune multe, spre exemplu, atitudinea față de jurnal, gen exaltat de scriitorii din generația lui Eliade, autenticiști excedați de „formule", dar și de alții, până în vremea noastră, când scrierile autobiografice câștigă un public nu foarte numeros, dar de bună calitate. Criticii s-au arătat mult mai rezervați, din motive diverse, majoritatea neîntemeiate. Deși Maiorescu a scris un monumental jurnal, faptul rămâne fără ecou. Nici un alt critic nu a consemnat în caiet nimicurile cotidiene pe o perioadă atât de îndelungată și cu atâta consecvență. Efortul edificării interioare și al modelării personalității e uimitor, într-adevăr. Însă... ce dezamăgire! Pe mii de pagini, aproape nimic despre emoții și sentimente, despre trăirile interioare, notate totuși câteodată, dar lacunar, hieroglific. Omul este ceea ce vrea să fie. În jurnalul maiorescian, auster exercițiu spiritual, nu este loc pentru examenul autoanalitic. Maiorescu nu e Amiel. E drept, cine ar putea fi? Bizarul elvețian nu a

găsit la noi nici un admirator atât de pătimaș, încât să-i tălmăcească, măcar fragmentar, opera. Nicidecum să-i urmeze exemplul. Maiorescu, sublima excepție, nu face decât să confirme regula: scriitorul e numai ceea ce face; el nu are, nu trebuie să aibă viață personală.

Dar Călinescu spune că scriitorul român, prozatorul îndeosebi, nu are nici idei. În plus, confundă realitatea cu simpla contingență și, în loc să clasifice, înregistrează la întâmplare evenimente fără rezonanță. Absența corespondenței private, lipsa de prețuire arătată femeii, iată alte bile negre pe care le arată criticul culturii și civilizației noastre, viguroase, însă rudimentare. Ibrăileanu nu crede altceva când vorbește, în acord cu teoriile sale, despre imposibilitatea apariției unor scriitori ca Proust sau Anatole France în literatura noastră, din cauza stadiului evoluției socio-culturale. Dacă viziunea aceasta organicistă nu mai convinge pe nimeni, constatarea nu era chiar lipsită de adevăr. „Analiza", preocuparea psihologică, ambiția cunoașterii de sine caracterizează un anumit mediu și o categorie aparte de oameni, de regulă intelectuali deprinși să ducă o viață care să permită luxul reflecției. Dreptate a avut totuși Lovinescu: sincronizarea cu modelele occidentale producându-se inițial prin imitație integrală, faza diferențierii a dus la apariția unei literaturi originale, și „de analiză", în ciuda inadecvării la mediu. Camil Petrescu e un scriitor de talie europeană care practică firesc, ca un virtuoz, analiza psihologică. Are însă oroare de confesiune și, cu toate că notează regulat într-un caiet niște impresii răzlețe, nu pune nici un preț pe îndeletnicirea aceasta și consideră jurnalul „o debara a spiritului". Opinia lui Călinescu, cel puțin într-o anumită privință, ar trebui ajustată. Scriitorul român are idei, slavă Domnului, destule. Dar despre sine tot nu vrea să vorbească.

Să nu generalizăm, pripit. Cazurile la care ne referim sunt scoase din trecut. Așa era pe vremea aceea...

Ibrăileanu e poate exemplul cel mai caracteristic. Bineînțeles, criticului nu-i place să vorbească despre sine. Ei și? Nu-i nimic. S-au găsit alții s-o facă! Câteva lucruri semnificative aflăm din corespondența sa, altfel nu prea bogată. Cât privește relatările postume ale celor care l-au cunoscut, ele nu trebuie luate foarte în serios. În majoritate, nu sunt mărturii credibile. Îngroașă mitul constituit încă din timpul vieții în jurul personalității criticului. Tentativa de a scotoci în cele mai ascunse unghere a dat rezultate previzibile. Nimic nou, în afara unei cantități uriașe de amănunte, relevante mai mult pentru psihologia și inteligența martorilor.

Iată, de pildă, manuscrisul rămas de la soție. Întristătoare lectură, de n-ar fi prea mare comèdia. Ce a avut de spus Lența, cum o alinta Ibrăileanu, posterității? Iată, marele scriitor I. L. Caragiale vine la Iași și se declară foarte mulțumit de vinul pe care i l-a servit ea, vrednica tovarășă de viață a criticului de la „Viața românească". O dată, în una dintre excursiile făcute cu întreaga familie, soțul a luat gripă, iar ea l-a îngrijit, făcându-i la prânz supă de pui. Într-o vară, pisica s-a îmbolnăvit, ceea ce l-a speriat foarte mult pe Ibrăileanu, temător de microbi. În fine, pentru a închide în eternitate gura lumii, ea, singura ființă care i-a fost marelui om alături la bine și la rău, afirmă cu mâna pe inimă că bărbatul său nu a simțit pentru celelalte femei decât prietenie! Pentru a-și întări vorba inventează și un citat, cu pretenția de a reproduce presupusele cuvinte ale soțului, care merită transcrise: „Pentru mine femeile n-au avut și n-au valoare de femei, ca pentru alții. Mi-e indiferent dacă cutare e tânără sau nu, frumoasă sau nu. De când nu mai sunt copil, n-am fost niciodată amorezat câtuși de puțin"[8]. Și Gerda Barbilian, în *Amintirile* ei,

8. În *Amintiri despre Ibrăileanu*, Antologie și bibliografie de Ion Popescu-Sireteanu1, vol. 2, Iași, Junimea, 1976, p. 239.

găsește cu cale să infirme zvonurile privind presupusa slăbiciune a poetului-matematician pentru sexul frumos. Bine, nu-i nimic rău dacă vrei să crezi cu tărie în neprihănirea soțului tău. Dar de ce trebuie să convingi lumea întreagă? Să-i ferească Dumnezeu pe scriitori de mărturiile nevestelor![9]

Încă o dată se dovedește că opera spune infinit mai mult despre om decât „izvoarele" biografice. Îndeosebi în cazul lui Ibrăileanu, care avea un cult al discreției de negăsit, în asemenea măsură, la nici un alt scriitor. Nu era criticul, nici pe departe, pudibond, și nici nu voia să ascundă cine știe ce lucruri inavuabile. În urma reflecției susținute, ca și a experienței personale, ajunsese să prețuiască mai presus de orice delicatețea, virtutea supremă, în concepția sa morală (vom trata mai pe larg problema în paginile următoare). Deși criticul de la „Viața românească" arătase un viu interes pentru psihologia popoarelor, nu cred că va fi riscat să treacă pudoarea printre elementele specificului nostru național. Dacă nu îl va fi oprit altceva, conștiința apartenenței la străvechea rasă armenească l-a făcut, cu siguranță, suficient de rezervat. De ce nu s-a spovedit public Ibrăileanu, cerând iertare, dostoievskian, lumii întregi? De ce nu și-a scos la plimbare complexele, pe bulevard, sfidând burghezul stupid și convențional? Nu știm, și nici nu ne interesează. Ne mulțumim doar să constatăm faptul, nu să-l explicăm.

9. Cei interesați pot găsi și în corespondența lui Ion D. Sîrbu numeroase reflecții pe marginea subiectului care-i stârnea fostului student al lui Blaga, se pare, o mare îngrijorare, de vreme ce ajunge să-i mărturisească unui amic că tot neîmpăcat îi e dat să moară, deși smulsese sub jurământ de la soția sa promisiunea de a nu-i pomeni nici măcar numele după moarte.

Cum se vede Ibrăileanu pe sine, abia lucrul acesta contează, într-adevăr. Părerea celorlalți nu ne interesează. Autorul doar, în oglinda memoriei și a conștiinței sale.

Era firesc să căutăm cea mai autentică mărturie despre omul Ibrăileanu în unicul său text autobiografic, publicat postum, *Amintiri din copilărie și adolescență*. În ipostază de povestitor al propriului trecut, criticul adoptă un ton sec, de proces-verbal. Nimic din retorica frumos împodobită a filosofului exilat la Geneva, dornic să se arate oamenilor gol-goluț, așa cum îl zămislise *la mère nature*. Ibrăileanu nu vrea să-și șocheze contemporanii și nici să schimbe moravurile epocii sale. La rugămintea unui prieten redactează în fugă (prin 1911, 1912), în puținele clipe de răgaz, o serie de scrisori cu destinatar neprecizat în care povestește ceea ce își mai aduce aminte din anii aceia atât de îndepărtați. Deși nu e lipsit de virtuți literare, textul nu prezintă decât un interes pur informativ. Nu valoarea estetică, cât calitatea de document psihologic merită reținută.

Nota memorialistică pune însă în umbră – nici nu se putea altfel – confesiunea autobiografică. Ibrăileanu descrie împrejurările care au declanșat în sufletul copilului emoții puternice, faptele preocupându-l în mică măsură. Obsesia morții[10] și atracția erotică îi ascut sensibilitatea, absența

10. Cf. G. Ibrăileanu, *Adela. Privind viața. Amintiri din copilărie și adolescență*, Prefață de Constantin Ciopraga, E.P.L., București, 1966, p. 244: „Dar cea mai mare impresie am avut-o cu altă ocazie, când am simțit pentru întâia dată moartea, când am avut întâia oară senzația lucrurilor funebre. Era într-un loc, la poalele unui deal, un loc trist, o coastă a dealului ruptă, năruită, singuratică. Acolo am văzut un cal mort, din care mâncau doi corbi mari și negri. Singurătatea locului, tristețea lui, animalul mort, cu o parte din oase goale și cele două păsări sinistre care scobeau cu ciocurile lor mi-au produs un sentiment de groază, dar și de poezie".

afecțiunii materne făcând să se dezvolte un fond inhibitiv care-l predispune la izolare și îi accentuează timiditatea. Obligat la un moment dat, după moartea părinților, să-și poarte singur de grijă, își învinge slăbiciunea și se pregătește pentru intrarea în viața publică, mai întâi ca gazetar. Lectura marilor cărți îi provoacă o bucurie intensă, compensând indigența în care e nevoit să trăiască. Iată o evocare emoționantă: „Odată, cumpărându-mi o carte de 25 de franci a lui Haeckel, despre origina omului, a trebuit să mă mut la altă gazdă și să mănânc la un casap, un fel de dejun și unul sara, așa că trei luni am suferit necontenit de foame, mai ales sara, când mă uitam cu jind la vitrinele cofetarilor și băcanilor"[11]. Numai tinerețea consimte la asemenea sacrificii. Predispus la îndrăgostire, până la 18 ani schimbă deja de nenumărate ori obiectul adorației sale. Aventuri ale imaginației, desigur, plus setea de ideal.

I. 1. *Păcatele tinereților*

Din perioada amorurilor adolescentine au și rămas, de altfel, niște încercări literare, pe care Ibrăileanu le-a repudiat ulterior, poate cam prea vehement pe cât ar fi meritat acele sincere compuneri de îndrăgostit. Dar spaima de ridicol, oroarea față de orice formă de exhibiționism strecoară ulterior în condeiul criticului otrava acestor vorbe severe: „«Poeziile», scrise atunci cu multă pasiune, erau influențate de Eminescu și, cetite acuma, îmi fac displăcere căci, chiar pentru 18 ani, îmi par ridicole. Profund sentimental, n-am știut niciodată să-mi exprim sentimentele. Deși vorbăreț, dar am fost un om tăcut în privința sentimentelor. Și, când am voit să le exprim, fie în vorbă,

11. *Ibidem*, p. 278.

fie în scris – am bâlbâit, am fost stângaci. Groaza de sentimentalism, spiritul de analiză, jena de a-mi deschide saltarele cele mai din afund ale sufletului m-au paralizat. (...) Încă o dată, poeziile de la 18 ani, expresia sentimentelor mele de-atunci, expresie scrisă și tipărită, este o pată pe inteligența mea, mă ofensează esteticește, este unul din acele lucruri care aș dori să fie șterse din memorie".[12]

Excesul de sentiment paralizează, într-adevăr, inteligența. Nu degeaba au vorbit cunoscătorii despre orbirea pe care o provoacă amorul. La 18 ani, totuși, iubirea nu e o crimă. Și nici improvizațiile rimate ale viitorului critic. Iată o variantă adaptată în stil vlahuțian la *Floare albastră*:

Și te-ai dus, copilă mândră, ca și pasul primăverei,
Și-oi dormi de-acuma-n negrul întunerec al uitării!
Vine toamna: lume moartă, vis de frunze-ngălbenite;
Singur vântul trist vrăjește nopțile posomorâte.
S-au dus serile senine tămâiete de miroase,
Și nici luna nu mai varsă a ei raze mângâioase.

(Aceleiași)[13]

Sintagme întregi trec de la poetul *Luceafărului* în strofa junelui care va fi plâns amarnic plecarea „mândrei copile". Nu lipsesc, firește, motivele „romantice" și celelalte elemente de recuzită, inevitabile în tratarea unei teme atât de grave, cum nici tertipurile menite să stoarcă temeinic glanda lacrimală a fetelor cu sufletul fără pată. Aici nu atât modelul se recunoaște lesne, ca în caricatură, ci atmosfera difuză, stereotipurile umplând cadrul până la refuz. Altădată, într-o stare de spirit mai puțin melancolică, tânărul înconde-iază cu năduf cochetăria și ingratitudinea femeii, se știe doar, „minte scurtă, poale lungi":

12. *Ibidem*, p. 284.
13. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, ed. cit., p. 6.

Ocheade dulci le-arunci la toți,
Ai mare zor de donchișoți
De nu ar fi prea mulți la număr
Mai că m-aș încerca să-i număr.

Însă șepte, opt tot sînt...
Parcă i-a adus un vînt!

De altă parte fiecare
La mahala zeițe are;
Cînd veți avea cu toți noroc
De cei ce îi iubiți cu foc,
Clădi-veți tîrg de-amorezați,
Sper Cupidon *să-l botezați.*

(Lor)[14]

Efectul comic e dat de prozaismul constatărilor care se succed vioi, în ritmul zicătorilor populare. Adresarea directă, mustrătoare, apoi detașarea hyperionică trimit la scenariul binecunoscut al renunțării orgolioase.

Analogia dintre femeia iubită și steaua de pe cer ar putea sugera emoții profunde, cu bătaie metafizică, de n-ar fi „tradusă" în limbajul meschin al socotelilor mundane („cărările vieții"). „Albastrul" colorează afacerea sentimentală fără prea multă convingere, nu trimite nici un ecou în conștiință și nu declanșează vânătoarea în transcendent. Moartea iubitei întunecă doar vederea îndrăgostitului, căruia i se pare că stelele încep să palpite. Evenimentul nu tulbură însă ordinea cosmică și nu se înscrie pe orbita tragică a fatalității. În ciuda credinței bărbatului săgetat de eros, moartea iubitei nu e decât o pură întâmplare:

14. *Ibidem*, p. 8.

Din veșniciile senine
A licărit o blîndă stea,
În noaptea visurilor mele
Cînd răsărișI, iubita mea.

În nesfîrșirile albastre
O stea chimerică lucise,
Cînd pe cărările vieței
Am împletit atîtea vise.

Brăzdînd o dungă de lumină
În negura de veci pieri
O stea aprinsă de-n departe,
Cînd trista dragoste-mi muri.

(Ideal)[15]

Din preocupare etică, socială, se naște câteodată și poezie mare, cu condiția ca „mesajul", „teza" să se dizolve în acizii unui lirism inefabil, de pură sugestie, expresie ritualică de bocet străvechi, cântând o durere inexplicabilă. Eminescu a reușit. La fel (arătase Călinescu), Goga. De cele mai multe ori, însă, poezia pe teme sociale nu e altceva decât gazetărie versificată. Uneori, nici atât, ca în bucata intitulată, epigramatic, *Unui necunoscut*:

În cămara-ți favorită
Pătrunzînd din întîmplare,
În colț văzui Adevărul
Răstignit pe-o cruce mare.

Iar pe masa ta de lucru,
Între cărțile... de joc

15. *Ibidem*, p. 10.

Ședea statua Minciunei
Făurită-n mîndru Stock.
II
„Piară-n lume Adevărul
Și Virtute și Morală..."
Astfel începuși odată
Un discurs cu mare fală.

Cînd s-ar face legi în țară
Să se spînzure mișăii,
Tu, prietene,-ai fi-ntăiul
Ce l-ar dezmierda *călăii.*
(Unui cunoscut)[16]

Alegorizarea facilă a noțiunilor cu alonjă etică e împrumutată parcă din textele de brigadă, literatură pe teme cetățenești destinată educării maselor. Tonalitatea *Scrisorilor* eminesciene se vede maimuțărită penibil într-o peltea moralizatoare ce păstrează din structura fabulei sâmburele narativ și procedeul dramatizării. Fără pic de nerv, indignarea lasă impresia unei emoții de circumstanță, care accentuează platitudinea nefericitei compuneri. Sinceritatea are măcar calitatea brevilocvenței. În locul banalei însăilări – exclamația, mult mai persuasivă în ofensiva asupra redutei feminine.

Otilia, de pildă, a fost o fată frumoasă, ale cărei farmece nu au lăsat insensibil pe timidul adolescent. De aceea, arzătoarea lui dorință se și exprimă direct, fără ocolișuri, nu într-un bine strunit discurs construit după toate regulile retoricii, ci în torente de interjecții care inundă pagina, dovedind parcă (a câta oară?) inutilitatea limbajului articulat în comunicarea amoroasă. În loc să cunoască beția

16. *Ibidem*, p. 9.

absolutului și să vestească durerea de a exista cu intensitatea de nesuportat a țipătului expresionist, cuceritorul de inimi scoate doar un clorotic ohtat, asezonat din belșug cu reflecții de superbă fatuitate:

„Oh, vin de mine mai aproape, stăpîna visurilor mele: acuși răsare de pe codru luna, cu al ei norod de veacuri! Oh, vin să văd sub tremurînde și blîndele tale pleoape ce-aproape stelele scînteie! Ne-om strînge piept la piept cu foc și cu căldură șopotind, în farmecul de noapte prinși sub ceriul albastru și adînc. Și ochii-ți umezi de aprinși, așa pe jumătate-nchiși, de-al fericirii vis umbriți, i-oi săruta-n dornic nesaț! (...) Oh, te vei mlădia pe brațu-mi, te-i alinta ca o copilă, degetele-ți trandafirii le-i trece prin vițele-mi dese! Și-i vărsa liniște, iubito, pe patemile-mi viforoase! etc." (*Otiliei*)[17]

Natura refuză să se comporte întruna ca o cutie de rezonanță, ceea ce nu distruge iluzia blândei comuniuni, hrănită de lumina selenară:

„Luna nemișcată strălucea pe cerul albastru, țintuit de mii de stele, cînd zbură frumosu-mi vis; ceasul tainelor dispăruse. Dar îi era și lunei groază de astă lume josnică, fără idealuri, cu simțirile tocite, de astă lume proastă în care m-am deșteptat. Și iar am adormit cu nădejdea că mă voi afunda în lumea-mi de frumuseți visată. Luna-n cer mergea la asfințit, urmînd vecinica-i cărare iar inema-mi muri" (*Vis*)[18]

Să nu insistăm fără rost. Din textele acestea care vorbesc, toate, despre amoruri pierdute, trădare, suferință și moarte, se poate scoate un foarte expresiv repertoriu pentru uzul celor cu sentimente puternice și precare posibilități de

17. *Ibidem*, p. 5.
18. *Ibidem*, p. 3.

verbalizare. Absorbit până la extaz de obiectul adorației sale, în loc să observe lumea și să o exprime direct, fără poticneli penibile, versificatorul recurge la enunțuri gata făcute. Ocazionale, pentru că au ieșit dintr-o împrejurare existențială bine determinată (cel puțin așa mărturisește autorul), compunerile acestea nu păstrează deloc legătura cu detaliul concret de viață, cu particularitatea unei emoții, cu vibrația unui gând. Cel ce le-a scris nu are cum să fie o persoană anume. Autorul *Adelei*, cu atât mai puțin.

În fapt, nu despre iubirile de tinerețe ale lui Ibrăileanu mărturisesc „poemele" acestea, ci despre limbajul de lemn al amorului din vremea respectivă. Departe de a fi un document personal, ele au pregnanța vorbelor scrise cu cărbunele în locurile publice sau scrijelite cu cuțitul în scoarță. Sunt anonime, impersonale, și trădează o slăbiciune foarte omenească, aceea de a împodobi cu zorzoane rimate circumstanțele unei existențe fără contur, ca neantul.

Din aceiași ani au rămas și câteva pagini de reflecții, mai puțin rizibile, nu însă până într-atât încât să putem vorbi despre originalitate. Genul însuși nu se pretează la comic în aceeași măsură ca producțiile versificate. Pasiunea pură pentru idee, eliberată de obsesia autoscopiei, compensează oarecum lipsa experienței și precaritatea culturii. De aceea, Ibrăileanu se arată mai îngăduitor cu notațiile acestea lapidare, în oglinda cărora nu îi mai este jenă să se recunoască: „Cugetările erau relative la Dumnezeu, la materie, la spirit, la socialism, la amor, la prietenie etc. De obicei descopeream America, căci spuneam lucruri spuse de mult de alții, dar eu le spuneam de la mine, nu le cetisem încă aiurea – și acesta e un merit oarecare. Era în aceste cugetări pătrundere și logică. Pentru 18 ani însemnau ceva. Mai mult, erau un semn de o viitoare activitate intelectuală foarte (sic!) remarcabilă, care nu s-a realizat cum trebuia. În scurt, dădeam semne că voi fi ceva mai

mult decât am fost. Ceea ce era interesant în toate aceste cugetări tinerești era îndrăzneala, lipsa de prejudecată, ruperea cu toate ideile căpătate din educație și, mai ales, dovada unui spirit inventiv, creator de idei"[19].

După cum condamnase, excesiv, „poeziile", criticul supralicitează acum, compensatoriu, „cugetările". Eșuând în exprimarea propriilor sentimente, tânărul Ibrăileanu încearcă să se salveze printr-o severă asceză. Renunțarea treptată, fuga terapeutică de sine reflectă ambiția depășirii stupidului egoism și a voinței oarbe de a trăi. Aspirația autodepășirii solicită, totodată, atenta supraveghere a discursului, luciditatea ce ține în frâu beția de cuvinte și sentimente. Prea generale pentru a nu aminti uscăciunea formulelor de manual, însemnările acestea lapidare din adolescență presimt ideea, o adulmecă, fără a reuși să o prindă, percutant, în câteva vorbe bine găsite. Scurtimea nu e neapărat garanția concentrării. Pentru că reflecția, nici ea, nu spune mare lucru. Dar, dincolo de expresie, se simte intensa frământare a spiritului, torturat de tensiunea proceselor cogitațiunii. Socialismul îi oferă acum tânărului gânditor ceea ce aștepta el mai mult: un ideal.

Tendințele contradictorii ale personalității sunt conștientizate de timpuriu, ca în următorul pasaj (dintr-o scrisoare trimisă în 1895 prietenului Panait Mușoiu), sugestiv autoportret al artistului în tinerețe: „O vanitate pe care o au toți tinerii – *de a-și vedea rândurile și numele publicat* (s. a.) – îmi lipsește cu desăvârșire. Iată o pricină însemnată că nu scriu. Afară de aceasta, sunt un spirit astfeli, încât ideile vin singure la mine, când vin, nu umblu eu după dânsele, nu le chem. Acesta e semnul unui om de concepție, nu mă sfiesc a spune. Dar îmi lipsește cultura. De multe

19. G. Ibrăileanu, *Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 284.

ori îmi vin în cap niște idei foarte originale, dar mă tem a le scrie, căci nu știu ce-au mai spus și alții despre acel lucru. (...) În mine este un fond melancolic atât de puternic, încât îmi strivește liniștea. Orice oră, orice întâmplare din trecut, dealtfeli chiar mizerabile, au atâta farmec pentru mine, încât amintirea lor mă face nenorocit. Plec dintr-un loc unde mă omoară urâtul și dezgustul, și îndată îmi pare rău după el, îndată îmi vin în cap atâtea tablouri, atâtea fapte din locul părăsit. Dar mă silesc ca prin dreapta judecată și răceala cugetării să alung orice sentimentalism din mine".[20]

Insistența cu care revine Ibrăileanu dintru început asupra câtorva teme de reflecție predilecte (precum iubirea, timpul, frumusețea și moartea) personalizează întrucâtva discursul, prefigurând obsesiile fundamentale ale întregii sale creații. Frapantă este observația privind rolul imaginației în amor: „Amor adevărat e acela la care ia parte și imaginația și inema. Amorul lipsit de una dintre aceste două părți e o stare bolnavă a individului."[21]. Sau: „Ceea ce se numește imaginație în amor e partea estetică a acestuia. Ceea ce se zice inemă e partea lui senzuală"[22]. În astfel de disocieri cu schepsis doctorul Codrescu va fi un neîntrecut maestru.

Lipsit cu totul de experiență, junele gânditor face elogiul matrimoniului din iubire, îmbinând într-un mod care-l va caracteriza mereu reflecția morală cu observația rece, microscopică, a omului de știință, atent la procesele de transformare a materiei vii. De pildă, selecția naturală e pusă foarte original în legătură nu doar cu evoluția speciei, dar și cu edificarea treptată a unui ideal etic de factură eudemonistă, având la bază iubirea: „după mai multe generații, după ce s-ar înlătura cei născuți prin atavism

20. *Idem*, *Opere*, VI, ed. cit., pp. 281-282.
21. *Idem*, *Opere*, X, ed. cit., p. 13.
22. *Ibidem*, p. 15

proști sau urâți (...) am avea o specie frumoasă și inteligentă"[23]. Combate apoi ideea instinctului poligamic al bărbatului, despre care vorbise Schopenhauer, arătând rolul covârșitor al conștiinței care transformă omul într-o ființă superioară, capabilă să-și reprime barbarul impuls: „Chiar dacă în natura omului e de a căuta să schimbe femeia, totuși, această natură se poate cultiva". Concluzia: „Dragostea e temelia neclintită pe care se poate clădi o căsnicie morală adevărată, fericită"[24].

Ibrăileanu se îndepărtează în felul acesta de pesimismul posteminescian de care sufereau contemporanii săi și spre care se simțea el însuși înclinat prin temperament. Împotriva propriei naturi melancolice, viitorul critic își fortifică acum voința, în spirit nietzschean, dar nu în scopuri meschin egoiste, ci din dorința de a servi un ideal.

Din același motiv, de la primele texte publicistice se manifestă în scrisul lui Ibrăileanu o pornire polemică, semn al inadecvării și aspirațiilor contrariate. Criticul va mărturisi, peste ani, că primul său articol a fost „o critică a unei poezii tipărite într-un ziar din Roman de o domnișoară". Prin urmare, afirmă autorul, „debutul meu literar a fost... critica literară agresivă"[25]. Era doar începutul campaniilor purtate întreaga viață. Dar la senectute, în corespondența cu Zarifopol, nu se mai arată dispus să răspundă adversarilor. Obosit, nu mai vede în polemică decât o vulgară înclinație spre arțag, de care oamenii de elită trebuie să se ferească. Ibrăileanu încetase să mai fie „soldatul unor idei". Cercul timpului întorsese din nou la sine o existență de acum sieși suficientă. Scriitorul avea de dus alte lupte, în spatele cortinei.

---

23. *Ibidem*, p. 22.
24. *Ibidem*, p. 23.
25. *Idem*, *Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 283.

Pe lângă reflecțiile pe marginea vieții afective, tânărul citează din Büchner și Max Nordau, filosofi ai materiei și ai forței care lasă urme adânci în gândirea criticului. Materia e factorul prim, în vreme ce conștiința a apărut ulterior, pe o treaptă superioară a evoluției. Morala s-a ivit din experiență și s-a modelat în funcție de mediu, pentru că societatea și epoca își pun amprenta asupra omului și a evoluției sale psiho-spirituale. Nici individul nu poate fi gândit în opoziție cu statul, cum constată, exagerat, Herbert Spencer – alt filosof foarte frecventat, menționat mai cu seamă pentru meritul de a fi clasificat științele în teoretice și practice, lucru altfel banal, despre care vorbise încă Aristotel. Ca ființă socială, omul nu manifestă numai tendințe egoist cumulative, fiind el însuși creator de instituții și legi în scopul limitării agresivității instinctului de posesiune, care stârnise cândva lui Hobbes reflecții amare. Așadar, statul e tot creația individului.

Se vede fără prea mare efort că doctrina liberală este trecută sistematic prin filtrul lui Marx, citit cu aplicație și, un timp, considerat singurul gânditor care a văzut just realitatea socială a secolului. Dezvrăjirea survine însă destul de repede, gândirea politică a lui Ibrăileanu îndreptându-se tot mai mult către soluțiile echilibrate, liberal-democratice, spre sfârșitul vieții cu o notă conservatoare, mai potrivită propriilor înclinații temperamentale (singura formă de guvernare potrivită țării noastre i se pare monarhia constituțională).

I. 2. *Către o teorie a personalității*

Să rămânem puțin la perioada anilor de lupte gazetărești. Textele pe care le publică în *Munca*, dar și cele din *Evenimentul literar*, *Lumea nouă* sau *Curentul nou* dezvăluie

preocupările tânărului socialist, discipol al lui Gherea, criticul care cerea artei să slujească un ideal social. În treacăt fie spus, Gherea reproșa operei lui Caragiale absența unui asemenea ideal, ceea ce l-a determinat și pe Ibrăileanu mai târziu să vadă în autorul *Momentelor* un satiric intransigent și plin de ură față de burghezi, crud până și cu copiii în înverșunarea sa antiliberală (opinie, evident, excesivă, combătută de Zarifopol în câteva articole publicate chiar în paginile *Vieții românești*).

Pe lângă Marx și Darwin, Ibrăileanu citește acum pe cei mai în vogă psihologi ai momentului, privind cu vădit interes descoperirile din psihiatrie. Atenția acordată psihologiei nu este o întâmplare, având în vedere concepția lui Ibrăileanu despre „tendința" artei, *recte* despre atitudinea artistului față de opera sa, viziunea despre lume, stilul etc. Cheia înțelegerii unei opere trebuie căutată în personalitatea artistului, din care sufletul nu va fi fost o parte neglijabilă. Dar iată cărțile sale de căpătâi[26]: *Genio e follia* (1864) de Cesare Lombroso, *Précis de médicine legale* (1896), de Charles Vibert, *La folie erotique* (1891), de Benjamin Ball, *Entartung* (1892), de Max Nordau, *Esquisse d'une morale sans obligations ni sanctions* (1885), de Guyau, *Psychopatia sexualis* (1886), de R. Von Krafft-Ebing ș.a.m.d.

După ce-și însușește un bagaj suficient de idei luate din gânditorii cei mai luminați ai veacului (nu pot fi trecuți cu vederea nici Haeckel, Schopenhauer și Nietzsche, Spencer sau William James), devine socialist și se lansează în gazetărie cu aplombul omului încă neasaltat de incertitudini.

După Al. Piru, socialismul tânărului Ibrăileanu ar fi constituit dintr-un „amestec din evoluționismul lui Spencer, transformismul lui Darwin, materialismul lui Moleschott, determinismul lui Taine și materialismul istoric al lui

26. Cf. Al. Piru, prefață la vol. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, p. X.

Marx plus realismul literar francez și rusesc, fenomenalismul lingvistic al lui Lambrior și romantismul protestatar al lui Eminescu".[27] În viziunea aprigului gazetar, lucrurile sunt cât se poate de limpezi, fără ambiguități care să rănească ideea. Socialismul e, pentru el, „știința adevărată aplicată la cercetarea societății"[28], „indignarea sau sentimentul de justiție, fără nimic plebeian"[29]. În diverse articole pledează pentru puritatea doctrinei și critică „darwinismul social" ca pe o aberație: mediul natural nu trebuie confundat cu cel social – ultimul, prin excelență, artificial. Tot acum formulează ideea că intelectualul trebuie să-și îndeplinească datoria față de țărani, probabil sub influența lui Stere, concepție ce va sta mai târziu la baza doctrinei poporaniste. Răscoalele țărănești, observă Ibrăileanu în această fază a activității sale, au un caracter social, nu național. Momentul istoric favorizează umanitarismul internaționalist al socialismului, lupta pentru egalizarea claselor și democratismul rural. Dar factorul etnic va fi adus în discuție începând abia cu 1906, în paginile revistei „Viața românească", când contextul social-politic se schimbase și ideea națională agita mediul gazetăresc.

Acum, între 1890 și 1895, Ibrăileanu se impune ca jurnalist de oarecare notorietate, cu o cultură ideologică bine asimilată (și nu atât de precară, am văzut, pe cât îi mărturisește prietenului Mușoiu, în scrisoarea din 1895, cf. *supra*), care-l ajută suficient în confruntările pe probleme de doctrină. Susține cauza celor mulți din pur idealism, cu un entuziasm cognitiv ce-i ascute sensibilitatea disociativă și gustul pentru teoretizare.

---

27. Al. Piru, *G. Ibrăileanu (Viața și opera)*, Ediția a treia, Editura Minerva, București, 1971, p. 70.
28. *Ibidem*, p. 260.
29. G. Ibrăileanu, *Opere*, II, ed. cit., p. 382.

Deși modalitatea cea mai caracteristică în care interpreta literatura era tributară metodei reducționiste a lui Gherea, discipolul nu pare deloc un simplu colportor, învățăcel orbit de admirație, pentru că observațiile de amănunt sunt foarte originale și percutante, semn al unei inteligențe vii și ascuțite. În genul lor, demne de reținut sunt comentariile din studiul mai amplu cu titlul *Psihologia de clasă*, publicat în *Evenimentul literar* în mai multe numere. Ibrăileanu pornea inițial de la o critică a cauzelor, care își propune să evidențieze influența mediului asupra psihologiei scriitorului. Ca orice individ, și artistul, pe lângă datele temperamentale specifice personalității sale ireductibile, este modelat de apartenența la o clasă socială sau alta: „...viața sufletească a oamenilor e condiționată, se deosebește după clasa din care fac parte. (...) nu este altăceva decât efectul înrâurirei fenomenelor externe asupra creierului"[30]. Ca și Gherea, Ibrăileanu caută să determine profilul psihologic al scriitoriilor, dar și al personajelor din proza celor mai de seamă autori ai momentului, expresie a raporturilor sociale ce grupează indivizii pe clase. Astfel, criticul găsește că melancolia epocii are pricini sociale, fiind o urmare a ruinării micii burghezii autohtone[31]. Respinge, apoi, metoda biografistă, deși nu neagă biografiei un rol esențial în cercetarea istorico-literară. În textele sale, însă, apelul la astfel de documente este minim. Mai importantă i se pare lui Ibrăileanu structura psihologică a scriitorului, pe care o deduce din operă. Dacă e adevărat că „orice operă literară în proză, când e serioasă, e și critică socială"[32], atunci și „criticul psiholog seamănă cu romancierul: după cum acesta creează un personaj, tot

30. *Idem*, *Opere*, V, ed. cit., p. 521.
31. *Idem*, *Opere*, X, ed. cit., p. 124 ș.u.
32. *Idem*, *Opere*, II, ed. cit., p. 31.

așa criticul psiholog face psihologia unui scriitor bazându-se pe opera acestuia și-l creează așa cum îl vede din operă"[33] Psihologia individuală trebuie confruntată, în mod necesar, cu psihologia de clasă. Spre a-și ilustra ideea, criticul ia în discuție romanele cele mai reprezentative, atunci, și anume *Intim*, de Traian Demetrescu, și *Dan*, de Al. Vlahuță.

Apreciind concepția democratică a lui Traian Demetrescu, scriitor care își mărturisise public, în repetate rânduri, simpatia pentru țărani și pentru clasele sociale defavorizate, exegetul constată, nemulțumit, neconcordanța cu viziunea „reacționară" a romanului. În ciuda umanitarismului pe care îl propovăduiește autorul cu diverse ocazii, literatura sa s-ar face vinovată, în opinia publicistului, de absența idealului social. Protagonistul romanului în discuție, ciocoi cu o accentuată mândrie a clasei din care face parte, vede țăranul ca pe o ființă inferioară, animal de povară, fără capacitatea de a raționa: „Traian Demetrescu ne spune că țăranul e un animal, care n-are măcar nici senzații (p.44) și care-i fericit din pricină că nu știe ce-i fericirea! (p.55) Atunci, evident că și țăranul face parte dintre lucrurile neînsuflețite ale naturei (p.44) și, prin urmare, țăranul fiind ca un copac sau ca un bolovan, domnul din «pătura cultă» se simte între țărani ca în pustiu, «departe de lume», în singurătate."[34].

Interesant, ceea ce reproșează acum Ibrăileanu personajului masculin, purtător de cuvânt al autorului însuși, i se va putea imputa mai târziu și lui Emil Codrescu. E vorba de erotizarea naturii sub influența narcozei amoroase: „Apoi luna, florile, pădurile, stelele, râurile, păsările au pentru d. Demetrescu un «folos» deosebit, «special».

33. *Idem*, *Opere*, VII, ed. cit., p. 21.
34. *Idem*, *Opere*, X, ed. cit., p. 109.

Acestea sunt «voluptuoase», seamănă cu ochi, cu sânuri, buze, surâsuri, mâini, picioare și ale părți ale femeii, îi amintesc femeile «*iubite în eternitatea (!)*» câtorva nopți", dar și de fetișism, boală de tot rușinoasă, indiciu peremptoriu al degenerării: „Sunt oameni cari, la vederea unui călcâi, a unui părete alb și altor obiecte însuflețite și neînsuflețite, simt «fiori voluptuoași» și chiar ajung să facă... ceea ce fac băieții închiși în institute (vezi Ch. Vibert, *Précis de médicine legale*, p 341, 342). Tot pe aceste pagine, Vibert citează între cei ce suferă de «aberațiunile cele mai curioase ale simțului genital» și pe aceia care simt «un farmec înfiorător la apropierea unei femei» (vezi *Intim*, p. 83)"[35].

Să nu confundăm totuși, ne îndeamnă atentul exeget, concepția scriitorului cu cea a personajelor sale fictive. Cum se explică însă diferența imensă dintre ele, până la opoziție? Credința autorului să fie oare la antipodul

35. *Ibidem*, p. 110. În treacăt fie spus, Ibrăileanu însuși vorbește (în *Amintiri din copilărie și adolescență*) despre atracția față de femeie pe care a resimțit-o din fragedă copilărie, odată cu primele impresii tezaurizate de memoria afectivă: „Rar om să fi fost mai dispus la amor decât mine! Amor care idealizează, care face scumpă pe ființa iubită, care lasă o melancolie intensă la despărțire!... Și acesta din cea mai îndepărtată copilărie" (*Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 269). Aici, amintirile soției nu fac decât să confirme mărturisirea criticului. Elena Ibrăileanu citează la tot pasul vorbele ilustrului bărbat scrise cu acul în misterioasele unghere ale memoriei sale: „Iată ce-mi scrie mai târziu: *La vie toată vremea m-am gândit că și d-ta ai fost acolo de atâtea ori, că ai stat în casa aceea, că te-ai plimbat pe cărările acelea... și asta mă umplea de melancolie ucigătoare. Era acolo o pălărie a d-tale, care pentru mine lua caracterul unui idol, pălăria ceea îmi era scumpă, cum scumpe îmi sunt toate câte se ating sau sunt în legătură cu d-ta*". (*Amintiri despre Ibrăileanu*, ed. cit., p. 174).

mesajului vehiculat de opera sa? Criticul găsește imediat cauzele aparentei contradicții: generația scriitorilor din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea a fost marcată de eminescianism, de unde și pesimismul filozofic al „proletarilor intelectuali", mai toți simpatizând însă cu socialismul, singura doctrină care le promitea o viață mai bună. Dar oare nu e pesimismul, așa cum observă Ibrăileanu adesea, expresia defensivă a setei de viață? Dacă așa stau lucrurile, arta cea mai decadentă ar putea camufla o ideologie melioristă. Și atunci nu este arta, prin esența ei, „reacționară"? Ambiguitatea, semantismul obscur și plurivalent justifică pe deplin un răspuns pozitiv. Nu mai insistăm.

Detalii sugestive aduce și comentariul celuilalt roman. Întâi, exegetul combate pe Xenopol, care spusese că Dan e predispus la nebunie din naștere, și arată foarte convingător că Vlahuță îl consideră, dimpotrivă, victima societății. Ideea o va dezvolta ulterior în teza de doctorat (*Opera literară a dnului Vlahuță*, 1912), în care subliniază importanța sensibilității excesive a eroului și a egoismului său amoros în declanșarea dramei. Ca orice „proletar intelectual", Dan „nu înțelege «viața» și mecanismul societății în care trăiește. (...) Dan nu are un ideal măreț și de aceea nevoile vieții îl sfarămă, căci idealul lui e «bunul trai», pe care, repet încă o dată, el și-l închipuie că se poate împăca, în societatea noastră, cu «cinstea» și «libertatea»"[36].

Foarte drastică e, aici, critica familiei și a societății capitaliste. Lui Ibrăileanu i se pare, nu știm de ce, că modul în care privește bărbatul femeia e tipic burghez. Iar „familia burgheză face cu neputință afinitatea sufletească, de aceea, în amor s-ar părea că sexualitatea trebuie să joace rolul principal"[37]. Pentru bărbat, femeia, chiar în

36. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, p. 127.
37. *Ibidem*, p. 147.

calitate de soție, nu e decât obiect de plăcere. Fapt dovedit de episodul în care Dan îi cere Anei să facă amor imediat după moartea tatălui ei. Câtă degenerare! Manifestarea brutală a instinctului sexual e condamnată cu indignare, ca și în alte locuri. Amorul dintre cei doi „era numai de carne", fapt ce justifică pe deplin înstrăinarea soților. Sancționând cu asprime egoismul bărbatului, criticul conchide că amorul, „ca produs social, atunci va fi trainic, când afinitatea sufletească se va întemeia între două suflete care se vor mișca concordant cu pulsul evoluției omenești" și prezice disoluția familiei burgheze, pusă pe seama „rolurilor sociale deosebite a soților, care înstrăinează sufletele, și din pricina chiar a acestor suflete înseși"[38].

Așadar Vlahuță, intelectual cu vederi progresiste, e totuși incapabil de obiectivare, ca artist. El „nu are nostalgie decât pentru propriul său trecut". De aceea, în *Dan*, nota subiectivă transformă ficțiunea într-o penibilă confesiune autocompătimitoare. Timizi în iubire, mai toți eroii romanelor de dragoste din epoca lui Vlahuță, în genere săraci și pesimiști, se îndrăgostesc de femei dintr-o clasă superioară, fiice de boieri. Nota romantică e vădită. Dar vârsta romantismului a trecut și eminescianismul ține literatura pe loc, într-o inferioritate care trebuie depășită.

Incomprehensiunea artistică a interpretului e exclusă: Ibrăileanu afirmă de nenumărate ori că perspectiva din care privește lucrurile nu e una estetică, ci sociologică. În materie de literatură preferă însă, ca orice socialist, cum spunea el însuși undeva, realismul, iar dintre genuri, firește, romanul. Comentariile sale scot la iveală acum, consecvent, filosofia scriitorului și a personajelor din operele ficționale, psihologia și atitudinea în fața vieții. Inteligent, criticul nu face confuzie între literatura „cu teză" și literatura

38. *Ibidem*, pp. 148-149.

„cu tendință", prima fiind mai degrabă operă de oratorie, în care mesajul autorului pune în umbră creația vieții – adică, mă rog, a iluziei vieții. În celălalt caz, literatura impune de la sine o anumită „tendință", *i.e.* atitudinea scriitorului față de propria operă, concepția sa artistică.

Format într-o epocă de tranziție, marcată de prestigiul pozitivismului, criticul ieșean a privit inițial literatura ca fenomen secundar, demn de luat în seamă numai în măsura în care oglindește o psihologie de clasă ori un comportament social caracteristic. Nu trebuie uitată influența mediului, care determină totdeauna psihologia creatorului și specificul operei. Pe Maiorescu îl taxează acum, pe nedrept, drept un „ignorant al tuturor cunoștințelor cucerite de știința modernă"[39], punând la stâlpul infamiei „teoria sa estetico-metafizică". Deși criticase aspru pe Aron Densușianu, care denigrase pe Eminescu și vedea în opera genialului poet numai expresia degenerescenței, impetuosul Cezar Vraja, pseudonimul de atunci al lui Ibrăileanu, cade și el în păcat uneori, de pildă atunci când vorbește despre „puterea uriașă a talentului" lui Vlahuță, care ar fi întrecut chipurile „cu mult pe maestrul său", anume pe Eminescu.

Înflăcărarea gazetărească pune în umbră, în astfel de momente, gustul literar, simțul estetic. Dealtfel, autonomia esteticului, pentru care luptase Maiorescu, i se pare un postulat absurd, fără legătură cu realitatea artei. Din cauza aceasta a și trecut el drept un continuator cuminte al lui Gherea. În ciuda reproșurilor pe care i le-a adus, Lovinescu nu credea nici el în autarhia esteticului,

39. Mihai Drăgan, *G. Ibrăileanu*, Editura Albatros, București, 1971, p. 41.

altfel nu ar fi stabilit cu atâta rigoare factorii care îl „limitează"[40]. Aceștia sunt, în primul rând, „mediul" și „rasa", ultimul termen desemnând caracterul etnic, fără nici un înțeles biologic. Polemica dintre cei doi critici se reducea, în ultim resort, la o chestiune de limbaj și de preponderență a elementelor determinante în stabilirea verdictului.

Ibrăileanu credea în legile evoluției, pe care le aplica și faptului de cultură. Privind literatura ca pe un organism, a respins influențele străine, care nu reprezentau, în opinia sa, un factor de progres. În esență, criticul părea convins că la noi nu sunt încă îndeplinite condițiile care să facă posibilă apariția unui curent baudelairian sau a unor romancieri de tipul lui Anatole France sau Proust. Realitatea a dovedit contrariul. Cu toate acestea, în ciuda „teoriilor", pe Sadoveanu ajunge să-l interpreteze într-o manieră surprinzător de modernă. Astfel, autorul *Baltagului* ar fi „un dionisiac ce nu seamănă deloc cu Creangă", în pofida „materiei" comune. Nu e „țărănist", și nici un imitator banal. Seamănă cu Anatole France și e un scriitor de înaltă și complexă intelectualitate, observă Ibrăileanu, anticipând opiniile de mai târziu ale lui Alexandru Paleologu. În plus, prin uimitoarea sa imaginație reușește să inventeze „o lume paralelă". Ceea ce nu înseamnă că ar fi subiectiv și că ar vorbi despre sine. Nu. Sadoveanu e obiectiv, ca și Tolstoi, pentru că „nici unul din personajele sale nu e imaginea autorului lor". Dar toate personajele par legate ombilical de un unic creator. Sadoveanu are, prin urmare, o personalitate accentuată, care transfigurează în chip propriu lumea reală.

Dar un artist cu o puternică personalitate nu poate fi altfel decât obiectiv. Totuși, „cu sau fără voința sa", el „își

40. Vezi *Mutația valorilor estetice*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981.

exprimă în opera de artă și concepția sa asupra vieții, fiindcă artistul, ca orice om, nu poate să nu aibă o concepție asupra vieții". „Tendința" nu trebuie însă confundată cu „subiectivitatea"! Care este, atunci, rolul criticului, dacă el este un critic „complet"? Unul singur: „să revele această concepție (tendință, n.n.) și să o evalueze"[41]. Pledând, așadar, încă de timpuriu în favoarea „criticii complecte" (concepută, mai târziu, ca un sistem complex, din perspectivă larg antropologică), numită alteori, în spiritul veacului, „științifică", Ibrăileanu nu a manifestat de la început un interes susținut pentru literatură, despre care credea că poate fi înțeleasă și explicată întotdeauna prin factori psihologici ori sociali.

În mod surprinzător, o concepție similară stă și la baza ambițiosului proiect al lui Hennequin, autor menționat prima oară de Călinescu drept posibilă sursă a ideilor lui Ibrăileanu. În viziunea teoreticianului francez, critica științifică (sau „estopsihologia", cum o mai numește el) „instituie psihologia aplicată a popoarelor și a indivizilor. În cadrul științei, ea ocupă locul situat între estetică, psihologie, sociologie și morală. Recurgând la metodele parafrazei, biografiei, reconstituirii mediului (...), estopsihologia izbutește reconstituirea exteriorului operei de artă și a celor ce se definesc prin operă, după ce le va fi disecat în prealabil mecanismul estetic și mental în acest scop"[42]. Fără a

41. G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 210.
42. Émile Hennequin, *Critica științifică*, traducere de Laura Aslan, prefață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1981, p. 123. „Critica științifică" adună la un loc trei științe: estetica, sociologia și psihologia. După Hennequin, „o analiză estopsihologică se compune din trei părți esențiale: dintr-o analiză a părților componente ale operei, a ceea ce exprimă și a felului cum ea exprimă; dintr-o ipoteză psihofiziologică construind, cu ajutorul elementelor astfel descoperite, imaginea, reprezentarea spiritului al căror semn

merge cu gândul atât de departe, Ibrăileanu nu vrea să spună, deocamdată, decât că analiza etică și sociologică nu exclude punctul de vedere estetic, ci îl completează. El respinge doar formalismul steril, analiza procedeelor, fără nici un fel de contextualizare. Idealul unui scriitor trebuie studiat după ce „ai admis valoarea estetică a operei; altmintrelea, despre o operă care nu e de artă, nu se poate discuta nimic: ea nu există! Cel mult poți vorbi de intențiile omului, dar nu de semnificația operei, pentru că *opera* nu există". Criticul ieșean nu exclude, totuși, caracterul inevitabil „subiectiv" al criticii: „Critica, rămânând științifică, are dreptul și datoria mai întâi de a judeca din punctul de vedere al unui anumit ideal, și al doilea, de a fi și a rămânea o artă"[43]. După cum afirma Călinescu, „Ibrăileanu confisca de fapt toate ideile substanțiale din Hennequin, le exprima în termeni mai fericiți și le îngloba într-un sistem mai clar și de o dialectică mai subtilă"[44]. Dar asta se va întâmpla mai târziu.

Începutul activității lui Ibrăileanu de la „Viața românească" e pus tot sub semnul cauzei sociale. Să reținem însă că doctrina poporanistă, formulată de Stere sub influența

---

sunt, și stabilind, pe cât posibil, faptele fiziologice aflate în corelație cu aceste fapte psihologice. În sfârșit, într-o a treia parte, analistul, înlăturând teoria insuficientă a rasei și a mediului, care nu este exactă decât pentru perioadele literare și sociale primitive, considerând opera însăși ca semn al celor cărora ea le place, și neuitând că ea este pe de altă parte semn al autorului său, conchide, pornind de la acesta, în legătură cu admiratorii săi" (Émile Hennequin, *Critica științifică*, Editura Univers, 1981, p.10).

43. Cf. Al. Piru, *op. cit.*, p. 315.
44. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 664.

ideilor *narodnicismului*, nu a fost rezumată și colportată de Ibrăileanu fără discernământ. Autorul *Spiritului critic în cultura românească* voia să continue, în fapt, orientarea național-populară de la *Dacia literară*, îndemnându-i pe scriitori să se inspire din realitățile românești, îndeosebi să arate simpatie pentru țărănime, clasa socială cea mai defavorizată. Mai mult pentru a găsi sprijin pledoariei sale, el vorbește, exagerat, despre inexistența unei culturi românești cu o identitate bine definită la momentul 1906: „O cultură națională de un caracter specific nu se va naște decât atunci când masele mari populare, adevărat românești, vor lua parte și la formarea și la aprecierea valorii culturale – limbă literară, literatură, forme de viață etc. –, și acest lucru nu se va întâmpla decât atunci când, prin cultură, viață politică mai largă și ridicare economică, țărănimea va căpăta în stat valoare socială proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală și națională, când va fi un popor, când toate clasele sociale vor fi ale aceluiași popor"[45].

Autohtonism, ruralism, poporanism, țărănism să fie oare unul și același lucru? Duiliu Zamfirescu, de exemplu, așa fusese înclinat să creadă. În discursul său de recepție la Academie, *Poporanismul în literatură* (16-29 mai 1909), delicatul romancier, educat la școala unei sensibilități de crepuscul, rafinat d'annunziană, atacase întreaga literatură cu caracter popular, nu doar „orientarea" pentru care pleda Ibrăileanu. Maiorescu îi răspunde, subliniind importanța literaturii populare și pentru alte literaturi moderne, de la romantici încoace culegerile de folclor fiind ținute la mare preț ca sursă de inspirație. Dar după ce face, ca și altădată, elogiul lui Alecsandri, Maiorescu ironizează fără ezitări „curentul" de la Iași: „De mult era cunoscută cererea

45. *Apud* Al. Piru, op. cit., p. 281.

unor socialiști poporaniști care se amestecaseră în ale esteticii și îndemnau pe scriitori să se ocupe exclusiv cu mizeria claselor de jos și de vinovăția celor de sus. Dar dacă toate tendințele «utilitare» sunt dăunătoare în artă, cel puțin tendința învrăjbirii claselor a rămas cu desăvârșire stearpă în producerea de opere frumoase"[46].

Ce este, totuși, poporanismul? Spre deosebire de sămănătorism, curentul „de la Iași" cerea scriitorilor obiectivitate în prezentarea condițiilor de viață ale țăranilor, de unde și stima arătată realismului. Poporanismul nu e, prin urmare, o teorie sau un curent literar, ci „un sentiment de recunoștință, de simpatie și de datorie față cu țărănimea"[47]. Mai mult o „atitudine" civică, de responsabilitate etică, deoarece poporaniștii „nu sunt țărani, ei nu vorbesc în numele clasei lor, ci îmbrățișează interesele altei clase, interese care coincid cu ale neamului întreg de pretutindeni"[48]. Nici vorbă, prin urmare, de „interese de clasă". Pe lângă aceasta, după Marea Unire, care a adus cu sine și îmbunătățirea condițiilor de viață ale țăranului (prin votul universal și reforma agrară), poporanismul nu-și mai justifică existența.

Mult mai productivă a fost dezbaterea pe marginea „specificului național", fundamentată teoretic de Ibrăileanu în lucrarea sa de doctrină, *Spiritul critic în cultura românească*, despre care Călinescu spunea: „Cartea rămâne o admirabilă demonstrație de volubilitate sofistică și de beție de idei. Ea încîntă intelectul și îl stîrnește la gîndire și e o adevărată dramă ideologică, o capodoperă în felul ei", cu „o înrîurire covîrșitoare mai ales în sociologie"[49]. În epocă,

46. *Apud* Mihai Drăgan, *op. cit.*, p.135.
47. G. Ibrăileanu, *Opere*, V, ed. cit., p. 142.
48. *Ibidem*, p. 143.
49. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 663.

lucrarea a avut momentul ei de glorie, stârnind valuri de indignare îndeosebi în rândul istoricilor, și asta pentru că autorul punea pe seama imitației (ca și Lovinescu) dezvoltarea culturii și civilizației noastre: „Românii, care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot. Toată istoria culturii românești, de la sfârșitul veacului de mijloc până azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române; și toată istoria culturii românești din veacul al XVI-lea până azi nu e decât istoria introducerii culturii apusene în țările române"[50].

Alt motiv de iritație l-a constituit așa-zisul *parti-pris* provincial, care ar fi dus la segregația regionalistă pe criterii valorice. Se știe doar, Ibrăileanu pusese pe seama muntenilor impulsul imitativ, totdeauna factor creator, de progres, în vreme ce moldovenilor le revenea spiritul critic, meritul de a selecta formele adecvate. Dar regionalismul de care s-a făcut atâta caz nu cere în mod necesar judecata valorică, fiind mai mult pură constatare (vezi și considerațiile lui Alecu Russo). Nu altceva afirmă Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne*: „Trebuie să recunoaștem moldovenilor preeminența creațiunii artistice. Printr-o astfel de afirmație deschidem, negreșit, o fereastră spre necunoscutul rasei. Fără să intrăm în explicări, nu putem, totuși, să nu distingem în moldoveni acea înaltă contemplativitate și acele calități sufletești care, scoțîndu-i din curentul vieții active, le-au deschis zăvoarele creațiunii artistice"[51]. E uimitor cât de asemănătoare sunt uneori concepțiile celor doi critici, care s-au învrăjbit atât din cauza unor simple cuvinte.

50. *Apud* Mihai Drăgan, *op. cit.*, p. 164.
51. E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Ediție, studiu introductiv și note de Z. Ornea, Editura Științifică, București, 1972, p. 113.

E drept, Ibrăileanu nu gândește dintru început teoria „specificului național" din perspectiva raporturilor cu psihologia creației, cu ereditatea și cu mediul care influențează decisiv orice manifestare artistică. În perioada campaniilor în favoarea afirmării, pe baze poporaniste, a unei literaturi „specifice", Ibrăileanu susținea doar importanța „tendinței", redusă la criteriul tematic, ceea ce i-a determinat pe adversarii „Vieții românești" să riposteze în legătură cu impardonabila confuzie dintre etnic și estetic, ce ar prejudicia grav dreapta evaluare a creațiilor artistice. Ideea că, indiferent de „temă", orice creație este în mod fatal „specifică," o va formula criticul în alte circumstanțe, după încheierea războiului pentru cauza țărănească.

Să precizăm, în treacăt, că nici în tinerețe, când se considera, cu mândrie, un simplu discipol al lui Gherea, Ibrăileanu nu a făcut confuzie, măcar din punct de vedere teoretic, între etic și estetic, și nici nu a subordonat eticului celelalte valori, înțelegând teoria atât de discutatului „specific național" în termeni suficient de relativizanți, ce admit destule nuanțe. Când se va ocupa cu aplicație de literatură Ibrăileanu va folosi din plin experiența dobândită ca gazetar. Începea un nou secol: publicistul iese din scenă pentru a face loc profesorului și, apoi, criticului, a cărui personalitate domină autoritar viața literară vreme destul de îndelungată. Zece ani de tăcere au pregătit noua intrare în scenă, care s-a produs nu din interes personal, și nici din dorința afirmării de sine. Iată o mărturisire elocventă: „Eu care mânjesc atâta hârtie sufăr totuși de boala asta, care e în legătură, desigur, cu lipsa de voință. N-am scris nimic zece ani. A trebuit să fiu împins, să devin soldat al unei cause, pentru ca să scriu.(...) Dar «ambiția» n-am avut-o niciodată, nici n-am înțeles-o!"[52].

52. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 310.

Totul a fost posibil prin coincidența fericită a intereselor politice cu frumoasele idealuri umanitare ale câtorva intelectuali. Banii liberalilor, cu care a luat ființă „Viața românească", au susținut cauza țărănească. Noile condiții social-istorice făceau să se afirme tot mai acut ideea națională. Acum, cel puțin până la primul război mondial, Ibrăileanu nu are rival în critica românească. Dar perioada interbelică, când literatura noastră se sincronizează efectiv cu marea literatură europeană, e dominată de figura lui Lovinescu.

Partizanul poporanismului și al artei „cu tendență" nu avea cum să câștige lupta cu adversarul său, susținător al autonomiei esteticului și al modernizării literaturii prin imitația modelelor occidentale. Ceea ce îl dezavantajează din start pe amfitrionul de la „Viața românească" este, am spus-o în repetate rânduri, limbajul, nu ideea. Începând cu 1906, anul când apare revista de care și-a legat numele (și care a fost de departe cea mai însemnată publicație culturală din primul sfert al veacului trecut, adunând semnăturile celor mai bune condeie ale momentului, indiferent de opțiunile estetice sau politice), Ibrăileanu se afirmă, așadar, în arena publică, însă nu ca simplu comentator al literaturii, liber să scrie după bunul plac, cât ca director de opinie și îndrumător cultural, militant al unei cauze pentru care luptase încă din tinerețe.

Câteva cuvinte, acum, despre ideile sale estetice, sintetizate de timpuriu în câteva texte mai importante, printre care *Literatura și societatea* (publicat ca *Introducere* la *Opera dlui Vlahuță*) rămâne „studiul cel mai reprezentativ din faza sociologică".

Călinescu exagera, desigur, când spunea despre Ibrăileanu că ar fi fost „Taine al nostru". Pe criticul român gânditorul francez l-a influențat, desigur, dar nu chiar atât cât se crede îndeobște. Nu afirmăm o noutate. Faptul l-a dovedit

cu argumente solide Al. Piru. Să reluăm doar unele lucruri, utile propriului nostru demers.

Pentru criticul de la Iași, am văzut, autonomia esteticului este o vinovată iluzie, pentru că „tot ce e omenesc e supus determinismului, ca și restul universului". De aceea, criticul literar trebuie să facă „anatomia, fiziologia și etiologia operei de artă, sau, ceea ce este același lucru, a spiritului unui scriitor"[53]. Maiorescu nu avusese dreptate să privească opera artistică în sine, ca fenomen autarhic, fără nici o legătură cu mediul. Dar nici Gherea care, vulgarizând pe Taine, credea că între operă și mediul social există un raport de strictă cauzalitate, fără a ține cont de predispozițiile înnăscute ale artistului. În pofida opiniilor adversarului lui Maiorescu, chiar dacă s-ar fi născut cu câteva decenii mai devreme, Eminescu nu ar fi fost un spirit optimist. Artistul, ca și opera literară, nu reprezintă, totuși, doar produsul mediului, „expresia sufletului și oglinda unei societăți". Creatorul și publicul sunt influențați de aceleași împrejurări (în limbajul lui Taine, „clima", „rasa", „momentul"). Să vedem care e raportul de forțe dintre termeni.

Faguet spunea că un mare scriitor se opune mediului, deosebindu-se foarte mult de contemporanii săi (vezi și „teoria diferențierii", adoptată de Lovinescu). În consecință, pentru a descoperi „spiritul veacului" trebuie consultate operele scriitorilor minori, de pluton. La fel, Hennequin, influențat probabil de Carlyle, crede că „omul mare nu e determinat de împrejurări, ci le determină". Raportul s-a schimbat acum în totalitate. Dacă acceptăm acest fapt, rămâne mai puțin clar modul în care influențează marii scriitori gustul public.

---

53. *Idem*, *Studii literare*, vol. I, Editura Minerva, București, 1979, p. 53.

În viziunea lui William James sau Brunetière, influența se produce din cauza selecțiunii naturale, lege aplicată, deopotrivă, în sociologie și istoria literară. James amendează teoria lui Carlyle, afirmând că omul de geniu „modifică mediul în care apare, dar numai dacă și după ce a fost adoptat de mediu, care-și alege personalitatea ce-i convine". Lui Ibrăileanu, teoria aceasta „a selecțiunii" i se pare mai aproape de adevăr decât celelalte două, a „eroilor" și a „mediului". Dar susține, just, că ea „nu poate da, pentru literatură, decât sugestii". În fapt, scriitorul reprezentativ nu e altceva decât „rezultatul unei coincidențe între temperamentul său și mediu"[54], un artist cu o facultate dominantă („*la qualité maîtresse*", după Taine), „căruia i se aplică teoria «concordanțelor» din *La critique scientifique* și teoria geniului din *L'art au point de vue scientifique*, de Guyau". Ibrăileanu adoptă, prin urmare, o poziție intermediară: nu putem ignora, conchide criticul, influența mediului, dar trebuie să ținem cont și de „temperamentul" artistului sau de factorul ereditar.

Nici genurile și școlile literare nu sunt organisme cu legi de evoluție proprii, cum hotărâse Brunetière. Ibrăileanu le consideră mai degrabă „forme ale temperamentului", moduri distincte de a imagina universul și de a gândi lumea (ideea va fi pe larg discutată în *Creație și analiză*, compendiu al ideilor estetice ale autorului).

Artistul cu o natură puternică rezistă, oricum, timpului: „Scriitorul se naște pesimist ori optimist, cerebral sau pasional, subiectiv sau obiectiv etc. Izbutește dacă se naște într-o lume cu același fel de a simți. Și, desigur, într-o oarecare măsură, e influențat de mediul în care trăiește, cum și acest mediu, la rândul său, e influențat de scrisul lui. Iar dacă nu găsește mediu prielnic, atunci nu

54. *Idem*, *Opere*, VI, ed. cit., pp. VI-VII.

e gustat, citit, lăudat și consacrat. Se poate însă ca după moartea lui să vină o generație care să-l priceapă. Atunci e dezgropat, selectat – gloria lui e postumă"[55].

Într-adevăr, fără „geniu", fără „personalitate", nici o lege nu poate consacra un artist. Gloria nu e, după o vorbă a lui Chateaubriand, numai o sumă de neînțelegeri iscate în jurul unui nume. Nu e, nu poate fi doar atâta lucru.

De la articolele din *Evenimentul literar* până la reflecțiile din *Creație și analiză* criticul dovedește însă flexibilitate în opinii, se delimitează, când e necesar, de ideile formulate în alt loc, își recunoaște eventualele greșeli, în spiritul unei inteligențe vii, pentru care adevărul e mai presus de toate. În perioada când începe să fie preocupat de specificul artei, în loc să caute reguli infailibile și să prescrie rețete, Ibrăileanu accentuează însemnătatea artistului ca individualitate ireductibilă: „un artist este un om care, din pricina organizațiunii sale nervoase, simte mai mult decât noi și are și puterea de a întrupa în forme alese și «sugestive» simțirea sa"[56], deși concluzia îl arată încă îndatorat magistrului său de atunci: artistul „va înrâuri asupra celor din clasa sa, căci numai aceștia vor fi sugestibili de simțirea sa"[57]. Determinismul strict al „materialistului" Gherea nu avea cum să justifice îndeajuns rolul talentului, mai greu de explicat din perspectiva factorilor sociali. Ibrăileanu e conștient de impas atunci când afirmă: „un om plin de idealurile cele mai mărețe n-ar putea să creeze vreo operă artistică de valoare, dacă îi va lipsi talentul"[58]. Idealul, prin urmare, nu e suficient.

---

55. *Ibidem*, p. VII.
56. *Idem*, *Opere*, V, ed. cit., p. 523.
57. *Ibidem*.
58. *Ibidem*.

În două articole din același an (1894), *Originalitatea formei* și *Împrumutarea formei*, criticul depășea poziția maioresciană din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și, în spiritul esteticienilor vremii (s-a vorbit de influența lui Croce), subliniază imposibilitatea disocierii între formă și fond. Astfel, „ceea ce numim formă e chiar chipul de a exprima cutare sau cutare stare sufletească... Chipul în care se manifestă în afară o stare sufletească oarecare", între „formă" și „fond" fiind mai mult „o deosebire logică, menită a ușura analiza"[59].

În același spirit, vorbind despre *Curentul eminescian* (1901), insistă asupra faptului că imaginea artistică „nu e formă", ci „fond și formă", fiind „bazată pe faptul psihic fundamental, pe stabiliri de asemănări și deosebiri între lucrurile din lume". Poezia lui Eminescu îi oferise un material suficient de bogat pentru a discuta raportul dintre idee și expresie în termeni mult mai nuanțați. Convingerea sa era că valoarea liricii eminesciene trebuie căutată nu în profunzimea cugetării, ci în excepționala sugestivitate a versului, în capacitatea de a transmite sensul prin analogie, pe cale muzicală, și nu noțional, discursiv. Ibrăileanu a încercat chiar să demonstreze, apoi, pornind de la observațiile despre „perfecta corespondență dintre formă și fond", că sensibilitatea poetului, viziunea, stilul, toate depind, în fond, de mijloacele prozodice folosite[60] (v. *Eminescu. Note asupra versului*). Din această perspectivă, iambul și rima masculină ar „traduce" o viziune tragică, deznădăjduită. Deși unele distincții teoretice sunt uimitoare pentru vremea aceea, studiul păcătuiește prin excesiva stăruință asupra unor detalii insignifiante, care acoperă cu balastul argumentației fastidioase strălucirea câtorva intuiții remarcabile.

59. *Ibidem*, p. 526.
60. Vezi G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 78.

La fel, observațiile excesiv de acribioase și, de aceea, greu de urmărit cu atenție, despre editarea poeziilor lui Eminescu, au totuși meritul de a fi stabilit cu exactitate detalii importante, de care au ținut seamă toate edițiile ulterioare, în pofida risipei de vorbe și a convingerii greșite privind lipsa de valoare a postumelor.

Încă o dată, farmecul, ceea ce constituie nota aparte a liricii eminesciene, ține de sugestie, și nu se poate justifica altfel decât ca expresie a geniului. În procesul creației, intuiția, „subconștientul", joacă rolul fundamental: „Subconștientul propunea conștientului, care accepta ori respingea, alegea mereu «varianta» cea mai frumoasă, mai bună, până ce poetul simțea că a spus bine, că a exprimat". Tot astfel, în cazul unui artist de geniu ca Eminescu, „proba cea mai puternică a artei sale infinite"[61] ar fi „traducerile" lui (*Veneția*, de pildă), și nu lirica gnomică, de concepție. Ibrăileanu descoperă, printre altele, printr-o intuiție rară, structura profundă a romanțelor, în spatele banalității care caracterizează asemenea compuneri „minore". Cu mijloace de un didacticism cam supărător, criticul arată totuși foarte convingător cum se transformă aici oftatul îndrăgostitului bătând la fereastra iubitei în suspin metafizic, trădând dorul de absolut.

Cel mai probabil e că Ibrăileanu nu-l citise pe Croce și nici nu devenise crocean, fie și în necunoștință de cauză (doar Mihail Dragomirescu, dintre criticii noștri, a lăsat o vreme impresia unei afinități mai substanțiale cu esteticianul italian). Fără a înțelege arta, în spirit kantian, ca o finalitate fără scop, și fără a lupta, ca Maiorescu, pe urmele lui Schopenhauer, pentru puritatea impersonală a emoției artistice, criticul de la „Viața românească" nu are nici credința că poate explica totul prin lupta de clasă.

61. *Idem*, *Opere*, V, ed. cit., p. 328.

Concepția sa estetică datorează mult nu atât lui Gherea, cât lui Guyau (vezi *L'art au point de vue sociologique*), din care obișnuia mereu să citeze versurile:. *„Lorsque je vois le beau/ Je voudrais être deux"* (*Le mal du poète*, din *Vers d'un philosophe*). Arta autentică e, într-adevăr, expresia sociabilității omului, și are un sens moralizator, indiferent de așa-zisul ei „conținut".

Dacă la Vlahuță semnalase, am văzut, divorțul dintre ideile scriitorului și cele vehiculate de opera sa, când face propriu-zis critică literară Ibrăileanu pune în valoare, dimpotrivă, tocmai legătura organică dintre idee și forma artistică, inițial de la sine înțeleasă și, ca atare, neluată în discuție, pentru ca acum să fie supusă examenului hermeneutic. Moralitatea unei opere nu trebuie căutată în elementele de „conținut", deși nici lucrul acesta nu e cu totul indiferent. Criticul știe că arta în sine este „morală" prin efectul ei „purificator", cathartic. Dar nu desprinde cu totul esteticul de ceilalți factori axiologici.

Cum arta nu e altceva decât expresia unei personalități, vom admira mai mult, firește, pe oamenii de geniu, pe care nu trebuie să-i considerăm, după teoriile la modă (Lombroso, Max Nordau), niște monștri, degenerați sinistri sau cine știe ce alte ciudățenii macabre. În dezacord cu opiniile romanticilor, criticul înclină mai degrabă către ideea că geniul se ridică deasupra tuturor prin aspirația spre perfecțiune și împlinirea superioară a tuturor virtuților. Idealul montaignean nu-l va fi lăsat indiferent pe Ibrăileanu: a fi „gentilom", iată un lucru infinit mai important decât arta. De aceea Goethe, el însuși un geniu, cum s-a spus, *„d'une médiocrité sans précédent"*, recomanda artiștilor, mai întâi, „să facă din ei o făptură mai nobilă, și apoi ce vor voi". Interesant e că ideile acestea (în fond, clasice) se apropie surprinzător de formulele decadentiste, estetizante, în vogă la sfârșitul secolului al XIX-lea. Să

faci din propria viață o operă de artă – cine ar putea să ignore provocatoarele cuvinte ale lui Nietzsche, filosoful care a răsturnat cu totul naivul pozitivism al contemporanilor? De aici până la elogiul anonimatului și al inacțiunii nu e decât un pas. Pe care Ibrăileanu nu l-a făcut. Timid, l-a încercat, totuși, Emil Codrescu. Dar ne-am îndepărtat deja prea mult de țelul prezentării noastre. Să revenim.

Preluând de la John Stuart Mill definiția artei ca „expresie solilocă a sentimentelor și concepțiilor prin imagini", Ibrăileanu formulează o foarte interesantă teorie a personalității[62] care stă la baza sistemului său critic. În jurul acestui nucleu se încheagă de fapt toată opera lui Ibrăileanu, atât cea ideologică, cât și cea propriu-zis literară. Nu ascundem că spre același nucleu se îndreaptă și eforturile lucrării de față. O teorie implicită a personalității, sau măcar intuiția necesității ei, se conturează în scrisul lui Ibrăileanu încă din momentul primelor tatonări critice gheriste. Mai exact, e vorba de controversata problemă a „tendinței" în artă, asupra căreia se cuvine să insistăm ceva mai mult decât au făcut-o ceilalți comentatori.

Pentru criticul de la Iași, distincția „artă cu tendință" *vs.* „artă pentru artă" nu e deloc oportună, deoarece „arta e în firea ei tendenționistă"[63]. Chiar dacă, în faza socialistă, „tendința" implica aportul major al eticului, nici atunci nu putea fi vorba de o presupusă subordonare a esteticului. Din exces de idealism, probabil, era taxată literatura lui Zola, în bloc, drept „cantaridă tipărită" și nimic mai mult. Nu o judecată de valoare voia să exprime aprigul gazetar, cât propria sa preferință, asumată în deplină cunoștință de cauză: „ ...noi preferăm arta aceea care are cele mai înalte tendinți – tendințile corespunzătoare idealului

62. Al. Piru, *op. cit.*, pp. 343-344.
63. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, ed. cit., p. 190.

clasei noastre"[64]. Confuzia dintre „tendință" și „teză" e exclusă din capul locului: „Noi nu spunem și nici nu cerem artistului ca în opera sa să caute a dovedi ceva anumit"[65]. Când literatura se transformă în simplu vehicul ideologic, ea își suprimă dreptul la existență. De aceea, „ori de câte ori un artist vrea să propage teorii prin opere de artă, nu face artă". Scriitorul „să nu se pună anume, conștient, să ilustreze în opera sa o temă oarecare, nu numai morală, dar nici psihologică", „să nu fie orator"[66]. Dar Tolstoi? Nu se răfuiește el, în *Sonata Kreutzer* și în celelalte opere de senectute, chiar cu arta, pe care o consideră imorală? Opinia, veche de când lumea, a avut mereu destulă trecere printre intelectuali (de la Platon la Fr. Paulhan). Bine, dar Tolstoi e un atât de mare scriitor, că reușește să facă artă chiar și când se răfuiește cu ea. Într-adevăr, „numai un mare talent poate salva teza"[67] în propria creație.

Dacă tendința este atitudinea scriitorului, și scriitorul trebuie să aibă un ideal, în faza „socialistă" Ibrăileanu dă un fundament etico-social tendenționismului, la care ține să adauge „predispozițiile înnăscute", *i.e.* elementul propriu-zis biologic. „Materialismul" viziunii sale filosofice conferă reflecțiilor o notă pesimist mizantropică, când nu pur și simplu (auto)compătimitoare. Oamenii nu sunt, din perspectiva aceasta, decât niște „biete cantități de materie prin care trec legile naturii, fără nici o păsare de soarta acestor câteva kg. de materie, în care a răsărit, din întâmplare, lumina conștiinței"[68]. În faza „poporanistă", preponderent

64. *Ibidem.*
65. *Ibidem*, p. 296.
66. *Idem*, *Opere*, IV, ed. cit., p. 75.
67. *Idem*, *Opere*, II, ed. cit., p. 311.
68. *Idem*, *Opere*, VI, p. 328.

devine imperativul etnic, ceea ce nu înseamnă că esteticul este din nou neglijat ori pus să servească alte (nevrednice, nu-i așa?) valori. În aceste două „etape" criticul privilegiază „idealul" artistului, care se identifică, practic, cu „tendința" – pentru ca, în sfârșit, personalitatea scriitorului, nota subiectivă, să devină elementul determinant. „Tendința" capătă în cele din urmă un fundament psihologic, care intră în substanța viziunii artistice[69].

„Tendința" n-ar fi altceva, în fond, decât expresia personalității artistului. Din ce motive orice operă manifestă, așadar, o anumită „tendință"? Pentru că – afirmă cu hotărâre criticul ieșean – „scriitor absolutamente absent din opera sa nu se poate"[70]! Obiectivitatea totală e o iluzie. Cât despre problema *mimesis*-ului, a reflectării realității în artă, Ibrăileanu știe de la Aristotel că imitația e un proces creator, implicând subiectivitatea celui care imită. Scriitorul, remarcă el încă din 1896 (în prefața la romanul lui Maupassant, *Bel Ami*, pe care îl și tradusese), „nu e un aparat fotografic", pentru că „dă realitatea nu cum va fi fiind ea în sine, ci cum se oglindește în mintea sa". Când afirmă că marii artiști „nu creează din închipuire, ci din observație", Ibrăileanu are în vedere creația romanescă, definită, stendhalian, ca „oglindă a vieții". Dar artistul, „cu voie sau fără voie, nu poate să nu-și arate preferințele, simpatiile și antipatiile sale"[71]. Ca atare, „arta e, mai întâi, tendențioasă, adică exprimă atitudinea afectivă a artistului.

69. Pentru Ibrăileanu, concepția „tendenționistă" a artei este, așa cum remarca Mihai Ralea, o concepție fenomenalistă, „în sensul că orice existență puternică, orice realitate adâncă cuprinde într-însa și o valoare. A fi în adevăr ceva înseamnă implicit a valora ceva" (vezi *Amintiri despre Ibrăileanu*, ed. cit., vol. II, p. 125).
70. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, ed. cit., p. 308.
71. *Idem*, *Opere*, IV, ed. cit., p. 60.

Uneori acea atitudine e moralizatoare ori demoralizatoare, alteori nu poate fi judecată din acest punct de vedere"[72].

I. 3. *Cherchez la femme...*

Lucrurile sunt explicate mult mai amănunțit în *Creație și analiză* (1926), studiu în care autorul încearcă să-și justifice „științific" concepția. Este, acesta, și textul cel mai dens în idei, care adună la un loc opiniile estetice și literare formulate de-a lungul vremii în diverse articole și „notițe" risipite prin presă.

Ibrăileanu expune aici o interesantă (deși discutabilă) teorie a genurilor, dintr-o perspectivă evoluționist-organicistă, nu prea îndepărtată de concepția lui Brunetière, cunoscută în epocă. La început găsim poezia, în care și Vico descoperea sâmburele originar al creativității umane. Apoi, proza, în cadrul căreia pot fi distinse mai multe stadii, de la formele epice cele mai simple la roman. În fine, dramaturgia, a cărei dezvoltare marchează stadiul ultim de evoluție a unei literaturi.

La un prim nivel, „observația" este superioară „închipuirii", pentru că orice tip de cunoaștere pleacă de la investigarea lumii înconjurătoare. Ca formă superioară de cunoaștere, arta privilegiază imaginația, ce-și află suportul în observație. Artistul este, apoi, atât o oglindă care reflectă realitatea, cât și o personalitate dornică de afirmare. Despre Balzac, de pildă, s-a spus că „n-a copiat realitatea, ci că a inventat tipuri din capul lui și că apoi oamenii reali au copiat tipurile din cărțile lui, și astfel s-a umplut lumea reală cu ființi balzaciene"[73]. Ibrăileanu concepe relația

72. *Ibidem*, p. 84.
73. *Idem*, *Studii literare*, vol. II, ed. cit., p. 39.

dintre artist și mediu ca un raport de interdependență și, din acest motiv, consideră opera lui Balzac atât „o copie a realității", cât și cauza transformării ei. Nici Sadoveanu nu face operă de reporter. Așadar, „un creator nu copiază realitatea, ci-și realizează concepția sa despre realitate". El inventează o lume care seamănă cu lumea reală, dar îi imprimă și o notă particulară, ceea ce face ca opera să fie înțeleasă ca „reprezentarea (și chiar «voința și reprezentarea») foarte individuală a fiecărui creator"[74].

Aducând din nou pe tapet problema „artei pentru artă", Ibrăileanu o opune acum pur și simplu „realismului", fără să mai amintească nimic despre „tendință", termen pe care îl va fi simțit și el ca impropriu. A pune semnul egalității între „arta pentru artă" și expresia goală de sens e o exagerare, foarte pertinent amendată de Zarifopol[75]. Eseistul atrăgea atenția că „arta, ca și știința, e *un langage bien fait* și presupune intelectualizarea impulsurilor subiective". Ibrăileanu înțelege asta foarte bine, dar, după mai vechile deprinderi, prin „artă pentru artă" continuă să desemneze tot estetismul găunos, arta... „de amorul artei". De dragul simetriilor, disociază apoi între vigoare (masculinitate) și rafinament (efeminare), ajungând la concluzia că arta mare implică un deficit de „stil", înțeles ca expresie frumoasă, îngrijită. Asemeni lui Camil Petrescu, autorul *Adelei* vede în „stil", în „talent", o formă de falsitate, de contrafacere. Altminteri, el își exprimase în repetate rânduri rezerva față de scrisul „frumos". Într-un articol îi place să citeze pe Renan, care ar fi spus că „talentul are preț în lume pentru că oamenii nu sunt suficient de inteligenți ca adevărul să nu mai aibă nevoie de frumusețea stilului". Ibrăileanu, autenticist? Într-o anumită măsură,

74. *Ibidem*, p. 40.
75. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, p. 79.

desigur! Ca și teoreticianul „noii structuri", el nutrea convingerea că scriitorii veritabili nu se aleg dintre oamenii talentați, ci numai dintre aceia care au ceva de spus, grație unei personalități puternice, ieșite din rând.

Definiția artei ca imitație fotografică are la bază teoria asociaționistă, din perspectiva căreia sufletul ar fi un element pasiv, ce primește „ca o pastă de ceară, aportul simțurilor exterioare"[76]. În schimb, după concepția psihologică voluntaristă, sufletul ar fi mult mai dinamic, un fel de „torent, care respinge, primește, selectează, absoarbe, transformă aportul simțurilor". În funcție de suflet se modelează și concepția scriitorului. Transfigurând *sui generis* realitatea, artistul participă de fapt la „energetismul care domină întreg universul, cu toate manifestările lui".

Dar realitatea e „un amestec de tragic și comic", și același lucru omenesc pare „când tragic, când comic". La fel, pe lângă „genurile" din poetică, există niște „genuri--concepție": un scriitor „concepe realitatea mai mult ca un prilej de senzații emotive; altul, mai mult ca un spectacol; altul, mai mult ca o succesiune de evenimente; altul, ca un conflict între forțe – genul liric; descriptiv; epic; dramatic"[77]. Dintre speciile literare, romanul ar fi cea mai complexă pentru că „trebuie să redea viața în întregimea ei și, de aceea, canavaua rămânând epică, romanul conține și lirism, și descripție, și dramatism". Ca „gen hibrid", el presupune „concepția multilaterală a realității", din care cauză „puține romane sînt perfecte sau, mai exact, complecte". În roman, iată, imperfecțiunile dau chiar mai acut senzația vieții.

Nici între școlile ori curentele literare nu există granițe fixe. În opera unui artist se pot identifica influențe diverse.

76. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. II, ed. cit., p. 43.
77. *Ibidem*, p. 44.

Flaubert, de pildă, e romantic în unele opere, realist în altele. „Unul concepe existența ca acceptabilă și o consideră cu un suflet echilibrat; altul o concepe inacceptabilă și-și detaliază obiectiv această concepție – ori, ca refugiu din această realitate, concepe o alta, corectată sau imaginară: naturalism (ori, chintesențiind realitatea, simplificând, generalizând: clasicism); realism; romantism"[78]. În studiul său monografic, Al. Piru s-a grăbit să observe, ca un profesor ce nu poate scăpa cu una cu două de ticurile meseriei, inacceptabila confuzie dintre realism și naturalism[79]. Însă Ibrăileanu preîntâmpină obiecția, scuzându-se de „eventuala neexactitate a acestor definiții", care „nu ar infirma ideea susținută". Bun, dar despre ce „idee" e vorba?

Simplu. Pentru Ibrăileanu, „realismul" e o formă de „energetism", și nu un curent literar anume. În consecință, orice operă exprimă de fapt personalitatea artistului, concepția sa, și nu poate fi decât „realistă".

Dacă arta, în genere, este „tendenționistă" (*i.e.* „realistă"), putem identifica tot atâtea „tendințe" câți artiști. Iată, „unul concepe viața ca o binefacere, altul ca o vale a plângerilor, altul indiferent: optimiști, pesimiști, indiferentiști", „un aristocrat concepe viața altfel decât un burghez", „Unul concepe realitatea mai mult în raporturile ei; altul o concepe mai mult în aspectele ei" ș.a.m.d.

Cei care sesizează mai acut aspectele particulare sunt artiști de prima mână, cu un foarte pronunțat *esprit de*

78. *Ibidem*, p. 44.
79. Al. Piru, *op. cit.*, p. 331: „Ibrăileanu confundă noțiunea de realism cu aceea de naturalism. Dacă în psihologie un realism naiv corespunde teoriei asociaționiste, în literatură realismul este tocmai depășirea asociaționismului, observația prin universale, prin permanențe".

finesse[80]. Ei au foarte dezvoltată concepția individualului, dar suferă de un fel de cecitate care îi împiedică să sesizeze raporturile dintre lucruri. Ceilalți, marii creatorii de viață, gândesc lumea ca sistem în care integrează individualul. Și totuși, cum să compari pe Maupassant cu Tolstoi? Tema, conținutul, complexitatea unei opere nu se mai judecă pe bucăți, cu cântarul estetic: „Moise de Michelangelo e superior cutărei pânze cu mere și pere, pictată tot atât de bine ca și pânzele lui Michelangelo". „Concepția", „viziunea", „personalitatea" autorului sunt lucrurile cu adevărat importante. Expresia să nu fie fistichie, ci austeră și, în primul rând, exactă. Aceasta și este, în fond, calitatea majoră a stilului: exactitatea, precizia.

În operele mari, de creație, frapează „densitatea de fapte externe ori interne", de „reprezentări ale lumii". Ibrăileanu ține să stabilească și o ierarhie (psihologică, etică, socială, estetică) a acestor „fapte", în funcție de productivitatea lor estetică. Astfel, în artă, ca fapt de viață, „amorul e superior lăcomiei, căci amorul e sentimentul cel mai complex. (...) Eroismul este superior banalității morale din aceeași cauză. O catedrală gotică este un element superior unei colibe; și o sonată unei cânțonete"[81]. Dar asta nu înseamnă că

80. În opinia criticului de la „Viața românească" (și nu numai), Caragiale a fost cel mai inteligent scriitor din veacul său. Dar inteligența, funcționând ca o frână, l-a împiedicat să-și exprime personalitatea în toată splendoarea ei. Genialul Eminescu (cel din postume) a fost însă mai puțin „artist" decât autorul *Scrisorii pierdute*. Concluzia (un sofism, desigur): omul prea inteligent nu poate fi genial. Dar genialitatea nu e, pentru Ibrăileanu, o formă de degenerare, ci expresia cea mai acută a virilității, de unde și preponderența „instinctului". Inteligența (analitică, feminină) ține în frâu elanul creator (masculin), care se dezlănțuie în operele de geniu. E clar, Ibrăileanu nu pariază chiar totul pe inteligență.

81. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. II, ed. cit., p. 50.

numai „conținutul" contează. Înainte de a formula judecăți de valoare, e bine să stabilim ce este și ce nu este artă. „Faptele" capătă importanță numai în măsura în care e vorba de talente sensibil egale. Spre exemplu, Tolstoi „întrece pe Proust în ierarhia psihică, morală și socială din opera sa". Însă Proust „îl întrece în ierarhia estetică". La Tolstoi întâlnim cea mai mare densitate de fapte, pe când la Proust „densitatea e obținută prin multele nuanțe ale aceluiași fapt". Romanul, gen hibrid, acceptă și „cea mai mare invazie a elementului neartistic". De aceea, remarcă Ibrăileanu, „în roman, creația mare se face pe socoteala artei" și presupune „conceperea individului în raporturile lui cu realitatea, adică o gândire științifică".

Surprinzător, marele savant și filolog german E. R. Curtius publica, în aceeași perioadă (mai precis, în 1923), un studiu despre Balzac ce ar fi putut influența pe criticul de la „Viața românească". Însă nu avem nici o dovadă că Ibrăileanu ar fi consultat cartea eruditului cărturar, care a scris cu scăpărătoare inteligență și despre Proust ori Joyce. Ca atare, asemănarea punctelor de vedere merită cu atât mai mult semnalată.

Curtius interpretează *Comedia umană* din unghiul concepției scriitorului, al „tendinței" pe care o manifestă personalitatea sa creatoare. Pentru el, ambiția lui Balzac a fost de „a zămisli viața", și nu de a prinde în forme frumoase o realitate preexistentă. Înfățișând lumea în manifestările ei diverse și contradictorii, scriitorul francez îi sesizează caracterul totodată unitar și dinamic și reușește să armonizeze totul într-o superioară sinteză. Realismul balzacian nici nu e, așadar, atât rodul observației, cât al fanteziei. O fantezie prodigioasă, superioară oricărei forme de „artă", așa cum „cauza e întotdeauna superioară efectului", prin cauzalitate înțelegându-se „o țesătură fără sfârșit, ce unește fenomenele între ele și pe fiecare în parte cu sâmburele

lumii"[82]. Lipsa preocupării pentru „stil" capătă, prin urmare, o justificare dintre cele mai interesante.

Pentru autorul *Comediei umane*, opera ar fi expresia voinței artistului, adică a „energiei sale potențiale". Și orice creație, în fond, nu e decât manifestarea energiei care străbate tot universul. „Tot ce a creat Balzac – subliniază, apăsat, exegetul – poartă pecetea unei anumite concepții despre natura energiei umane. Ea nu e doar împrăștiată ici și colo în opera lui – ca un corp străin, ci alcătuiește un tot organic, perfect închegat"[83]. Atunci când mărturisește că și-a trăit viața în opera pe care a scris-o, romancierul nu face doar o metaforă. Rostește un adevăr ce trebuie luat *au pied de la lettre*. Se știe, teribilul chin al scrisului i-a adus scriitorului zile și nopți de coșmar, rupându-l cu totul de alte preocupări. De aceea, poate, și vorbea el undeva despre beneficiile pasivității artistului, care trebuie să-și păstreze cu avariție energia, ca pe un fel de neprețuit combustibil al creației. „Cum e cu putință să dați precădere dorințelor voastre ce se năruiesc, înșelate, față de dorul sublim ce-l aveți de a face să palpite în voi întreg universul?"[84], spune undeva un personaj al *Comediei umane*. Pornind de la astfel de observații, Curtius identifică cel mai potrivit simbol al omului ce-și conservă energia în imaginea avarului, cocoțat pe grămada sa de arginți ca pe o binefăcătoare sursă de vitalitate și forță. Aceeași logică impune artistului să nu fie un risipitor.

Dar Balzac a fost, și nu unul oarecare. Visa să fie puternic, bogat și nobil, stăpân nu doar pe lumea fantasmelor sale. Nu se mulțumea să fie un simplu „romancier",

82. Cf. E. R. Curtius, *Balzac*, traducere, note, prefață și tabele cronologice de Grigore Tănăsescu, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1974.
83. *Ibidem*, op. cit., vol. I, p. 65.
84. *Ibidem*, p. 81.

și nici, cum se spune adesea, numai „doctor în științele sociale". Ambițiile nu îi erau atât de modeste. Spirit deductiv, punea mare preț pe intuiție și pe analogie, convins fiind că „orice cunoaștere e o divinație". *Deviner le vrai*, iată o obsesie cu adevărat demnă de geniul său! Admirator al lui Swedenborg, pasionat de magnetism și de tot felul de obscure doctrine, ajunge să vadă în știință „o contemplare prelungită, prin care spiritul coboară de la cauze la efecte și se înalță apoi de la efect la cauză", iar în artă o formă de „contemplare instantanee a lucrurilor"[85]. *Comedia umană* ar dobândi, astfel, caracterul unei sinteze magico-mistice în care arta și știința, intuiția și sistematizarea rațională se îmbină într-o manieră unică și inimitabilă. Viziunea cosmocentric-organicistă, densitatea faptelor imaginate și strânse într-un sistem l-ar plasa pe Balzac în rândul acelor puțini scriitori luminați care au avut îndrăzneala și puterea de a gândi universul, de a privi omul de undeva, de sus, ca pe o microscopică gânganie, dar și de a-i pătrunde în suflet ca într-un sâmbure nevăzut al lumii.

Și Eliade considera lectura integrală a *Comediei umane* una dintre marile aventuri ale spiritului. În viziunea celui ce făcea elogiul experienței și trăirii, din perspectiva unei filozofii de tip existențialist, romanul modern trebuie să abandoneze descriptivismul plat, fotografic, precum și iluzia perfecțiunii stilistice, să se reîntoarcă la ilustra tradiție a secolului al XIX-lea, cu alte mijloace și într-o manieră liberă, mai directă, neconvențională. Prozatorul să nu piardă gustul pentru idee, pentru teoretizare, în favoarea sterilelor preocupări estetice, iar romanul să fie „oceanografie" (frumoasă metaforă!), să aibă adică, în continuare, ambiția totalității, să vehiculeze o concepție despre om de la altitudinea căreia lumea să nu mai pară

85. *Idem*, op. cit., vol. II, p. 184.

o adițiune inutilă de indivizi, amestec de fragmente fără importanță.

În termeni similari vorbește și Ibrăileanu despre Balzac, dar mai cu seamă despre Tolstoi, în a cărui operă descoperă expresia cea mai virilă a energiei și forței creatoare. Ca și Balzac, prozatorul rus îi apare, întemeiat, ca un vizionar pasionat de idei, nutrind aspirații de cu totul altă natură decât meschina glorie literară. Visează să fie reformator religios, să schimbe soarta omului. Dar, după ce obține celebritatea ca scriitor, sfârșește prin a condamna arta ca ocupație imorală. Omul din spatele operei își face din nou simțită prezența, fără pripelile narcisiste ale indivizilor mediocri, prizonieri ai emoțiilor și gândurilor mărunte, cu bătaie scurtă. Personalitatea artistului se înalță astfel, copleșitoare, în spatele unui univers imaginar mai viu decât viața. Să-i dăm totuși cuvântul lui Ibrăileanu, care a scris, după părerea noastră, cele mai frumoase pagini despre genialul prozator rus. Frumoase pentru că mărturisesc pasiunea lecturii, bucuria de a trăi intens, adică „naiv", literatura. Și viața, bineînțeles. Iată unul dintre fragmentele memorabile: „Și, lăsând la o parte «teoriile», ce creator cu totul altfel decât toți e acest rus genial! Cum ia el în piept viața, chiar din prima pagină din *Război și pace*. (...) O lume întreagă e acolo, din societatea înaltă a Petersburgului, atâția bărbați, atâtea femei, atâta viață, atâta varietate. Și atâta siguranță în conducerea acestei lumi... Ai uitat că ai în mână o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor. Ai plecat de-acasă de la tine și ești aiurea. Și pe urmă cartea te duce, dar fără să bagi de seamă că ea te duce, la o petrecere de ofițeri, într-o societate de fete, la moșia unui general, la război la Austerlitz, la o rudă a familiei Rostov, la un revelion într-o noapte strălucitoare de gheață, și iarăși în societatea de fete, și iarăși la familia Rostov. Și

niciodată, în viața reală, n-ai fost într-atâta lume, printre atâția oameni, pe care să-i cunoști atât de bine. Cele șapte zile cât stai cu cartea asta în mână, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietinii parcă sunt în trecut. Toți sunt șterși de lumea aceasta, mai vie, în care trăiești acum. Și după ce ai isprăvit cartea și începi să intri în lumea reală, simți că ai venit de undeva, din o lume foarte populată, și foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absență. (...) Aspirația către cer a lui Dante, poezia tragică a vremelniciei lucrurilor omenești a lui Shakespeare, înfrățirea, prin geniu, cu toată existența a lui Goethe valorează oare mai mult decât această creație superbă, imensă, bogată și calmă ca germinația grânelor în ogoare și ca eternitatea, și *mai vie decît viața* (s. n.)?"[86]

Să vedem acum ce distincții stabilește Ibrăileanu, încă de la începutul studiului, între „creație" și „analiză". Problema este esențială pentru întreg sistemul său critic[87].

Mai întâi, referindu-se la roman, prin „creație" criticul desemnează procedeul reprezentării (numit apoi „comportism"), prin excelență de factură dramatică: „totalitatea reprezentărilor concrete". Iar analiza, „ceea ce autorul citește în sufletul personajelor sale și ne spune". În proza franceză din acea vreme, la un Mauriac, spre exemplu, nu se mai pune accentul pe comportamentul personajelor și verosimilitatea narațiunii, ceea ce lasă impresia unei „experiențe de laborator" în care locul oamenilor e luat de o „colecție de observații ascuțite asupra sufletului omenesc". De asemenea, la Gide „creația e aproape nulă", romanul se transformă într-un gen „în care se rezolvă

86. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 52.
87. Vezi, pentru explicații amănunțite, Mihai Dinu Gheorghiu, *Ibrăileanu. Romanul criticului*, Editura Albatros, București, 1981.

probleme", epicul dizolvându-se într-o aridă dramă de idei.

Dacă aceasta e tendința în romanul francez contemporan, cum stau lucrurile în literatura noastră? Ei bine, literatura română poartă, „indiferent de gen, caracterul liric". Sadoveanu și Rebreanu ar ilustra, timid încă, epicul, pe când „dramaticul" e de neîntâlnit, în afara operei lui Caragiale. Ceea ce ar mai lipsi scriitorilor români ar fi psihologismul, în varianta sa analitică.

Există două tipuri de „psihologi literari": „analistul", care „descompune sufletul", îl observă și îl descrie „cât poate mai exact". Și analiza „presupune o bogată viață interioară", dar mai ales un limbaj abstract de mare diversitate, care să surprindă cele mai evazive nuanțe sufletești. Moralistul, în schimb, face mai mult observații generale, nu se analizează pe sine, dar privește lumea exterioară prin lentila formelor tipizate, ușor de clasificat în categorii. Analistul detaliază aspectele individuale, pe când moralistul vede sistemul, relațiile dintre lucruri.

Creația și analiza se îmbină, în proporții diferite, în orice roman. Dozajul lor e variabil, de la caz la caz. Creație fără analiză poate să existe – nu și fără psihologism, în varianta moralistă. Dar creație pură e numai genul dramatic. Personajelor din teatru nu le lipsește psihologia, numai că aceasta e, aici, implicită, nu face obiectul unui discurs. Nici analiză fără creație nu se poate, pentru că sufletul nu e o entitate abstractă și autarhică, fără suport uman.

Singura excepție: Proust. La scriitorul francez „analiza este creație". Să ne oprim puțin asupra observației lui Ibrăileanu, mult mai subtilă decât lasă impresia formularea ei.

Spre deosebire de Lovinescu, Călinescu și mai toată critica noastră interbelică (cu excepția lui Eugen Ionescu

și, parțial, a lui Vianu și Camil Petrescu), pentru care proustianismul nu înseamnă altceva decât simplu dezmăț autoscopic, cazuistică fără sens, colecție de banalități etc., Ibrăileanu a sesizat foarte exact structura rotundă, arhitecturală, a edificiului proustian. Era printre puținii, la acea dată, pe plan european, care înțelegeau lucrurile în felul acesta. Pentru că atunci, ca și azi, mai toată lumea obișnuia să lege numele prozatorului francez de triumful romanului „subiectiv", „la persoana I". Ibrăileanu răstoarnă clișeele acestea penibile și, cu remarcabilă inteligență, plasează discuția pe altă direcție, a observațiilor de amănunt. Rezultatele sunt surprinzătoare.

Proust nu e, în opinia criticului de la „Viața românească", nici liric, nici subiectiv. Obiectul analizei naratorului, propriul suflet, e privit cumva din afară, cu ochi cercetător și rece, ca un material oarecare ce trebuie pus la microscop. Subiectivismul (care e totuna cu ceea ce Ibrăileanu numește „lirism", „poezism") înseamnă implicare afectivă la nivelul atitudinii auctoriale și al discursului narativ[88]. În schimb, ca metodă de analiză psihologică, introspecția presupune maximă obiectivitate.

Lăsând la o parte sensul acesta îngust, „subiectivismul" lui Proust a fost explicat, de regulă, prin influența lui Bergson, care concepea timpul ca durată interioară. O vreme (poate și azi) interpretarea prin cheia bergsonismului s-a impus ca singura plauzibilă, fiind, oricum, mai

88. Așa înțelegea lucrurile și Lovinescu. Autorul *Istoriei literaturii române contemporane* nu greșea, cum crede Liviu Petrescu (vezi *Poetica postmodernismului*, Editura *Paralela 45*, 2003), atunci când trasa linia de evoluție a prozei românești de la „subiectiv" la „obiectiv". „Subiectivismul" de care vorbea mentorul de la „Sburătorul" nu se referea la modificarea perspectivei narative, în sensul centralității eului narativ, ca la Camil Petrescu.

puțin „impresionistă" decât altele. Ibrăileanu sugerează însă că Proust privește sufletul ca esență, în manieră fenomenologică. Individualismul psihologic e depășit: prozatorul nu se confesează, nu scrie roman autobiografic, ci face mai degrabă operă de știință, pentru că vizează „anatomia și fiziologia sufletului, arătându-ne, în același timp cu structura elementară a conținutului psihic, și funcționarea lui". Sufletul văzut ca realitate dinamică, proces, coliziune de forțe.

Apoi, altă particularitate a romanului proustian este că nu are „subiect, intrigă epică ori dramatică externă", ci numai „subiect și intrigă internă". Astfel, mai mult decât descriere, „analiza" pare în cazul de față un fel de „povestire a sufletului", pentru că scriitorul „face portretul și romanul epic al unor stări de suflet", creează „lumi sufletești". Prin urmare, adevăratele personaje nu sunt atât Marcel, Swann, Odette, Albertine, cât Amorul, Gelozia, Invidia. „Subiectiv" e numai punctul de pornire. Din această cauză, când descrie natura, Proust nu rămâne prizonierul percepțiilor imediate, nu inventariază ca un contabil. Dar imaginează cu totul și cu totul altceva: „Natura lui Proust e și senzațiile lui, și percepțiile lui, combinate în genul său unic, pentru că aceste stări de suflet se încheagă și se obiectivează, și ele, se detașează de el, devin realități obiective"[89].

Într-un articol de tinerețe Ibrăileanu afirmase că analiza psihologică exclude observarea naturii și, mai ales, sentimentul naturii, datorită nombrilismului celui ce-și pune pe masa de disecție propriul eu. În ciuda a ceea ce se crede de obicei, obiectiv nu e cel ce cântă natura, frumusețile universului așa-zicând „din afară", ci „analistul", care totdeauna „lucrează cu inteligența" și urmărește să

89. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 34.

fie cât mai exact cu putință, fără „poezism". De aceea, mulți termeni folosiți de Proust în comparațiile sale sunt împrumutați din științele teoretice și practice, în intenția de a preciza cât mai bine detaliul pe care vrea să-l rețină. Însă Proust nu observă realitatea, și nici nu face operă de memorialist. Parcă Beckett spunea că genialul prozator avea memoria scurtă, ceea ce-i permitea să reinventeze trecutul, prin imaginație, și nu să-l reconstituie. Într-adevăr, *În căutarea timpului pierdut* e o epopee a sufletului omenesc, și nu roman autobiografic. Par banale, astăzi, lucrurile acestea. Pe atunci nu erau așa.

Tot Proust teoretizase, în *Contre Sainte-Beuve*, distincția dintre cele două „euri", care scindează personalitatea artistului. Pe de o parte, un eu profund, abisal, pe de alta, unul superficial, social, al omului de lume. Un „eu" impersonal, „obiectiv", și unul empiric, subiectiv, cu totul străin de implicațiile procesului creator. Scriitorul francez stabilea, hotărât, ruptura radicală dintre biografie și operă, din dorința de a convinge pe toată lumea că viața artistului nu are nici o legătură cu misterul creației. Ibrăileanu sesizează precis intenția scriitorului când vorbește despre „obiectivitatea" analizei. Paradoxal, invers decât ne spun manualele școlare, „analiza" se dovedește mai impersonală decât „creația" și reflectă un stadiu ulterior, mai rafinat, intelectualizat.

Indiferent de cauze, aveau dreptate și Ibrăileanu, și Lovinescu să pledeze pentru trecerea, în proză, de la „subiectiv" la „obiectiv". Prin „subiectivism" sau „lirism" ambii înțelegeau, am văzut, atitudinea afectivă a autorului, care simte nevoia să intervină în propria operă. Evoluția literaturii occidentale nu ilustrează deloc depășirea obiectivității înspre formule accentuat subiective. Narațiunea la persoana a III-a și perspectiva omniscientă pot fi mai „subiective" decât narațiunea la persoana I,

care reclamă centralitatea eului. E ceea ce a demonstrat Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust.*

Încercând să justifice caracterul „tendenționist" al artei, Ibrăileanu repetă de foarte multe ori că scriitorul creează o lume paralelă, alături de lumea reală, un univers așa zicând *als ob*. Proba de foc a măiestriei sale artistice o constituie reprezentarea „eternului feminin". Problema preocupase pe Ibrăileanu din tinerețe, dar abia acum o discută nuanțat și metodic, cu „argumente" mai bine conturate.

După ce vorbește despre farmecul personajelor feminine din romanele lui Turgheniev, criticul caută să descopere taina procesului creator. Cum a reușit prozatorul rus să inventeze femei de o frumusețe atât de tulburătoare? Pentru a găsi răspunsul potrivit se cuvine să cercetăm „misterul" pe toate fețele, cu instrumentele puse la dispoziție de știință și de experiența multiseculară a omului coborâtor, spun gurile rele, din maimuță.

Privită doar ca sex secundar, femeia nu e tot atât de bine individualizată ca bărbatul, care e nevoit să joace și diferite roluri sociale. Nici în artă nu contează femeia ca individualitate. Ea trebuie să ilustreze mai degrabă „o nuanță a feminității", adică a unei esențe de ordin general. De aceea, femeia îi pare întotdeauna bărbatului o făptură misterioasă, impenetrabilă, caracterul acesta „enigmatic" provocând îndrăgostirea și deschizând porțile așa-zisului „infinit" din sufletul amantului. Obiectul „analizei" îl va constitui, așadar, sufletul bărbatului îndrăgostit. Reprezentată doar „comportistic", femeia e bine să nu-și trădeze esența și să rămână mereu o fascinantă enigmă. Bărbatul nu ascunde nici o taină. Dar el e creatorul, prin excelență.

Pe de altă parte, femeia nici nu simte nevoia creației, pentru că este ea însăși creație. Așa cum spunea Paleologu undeva, combătând pe Noica, ea întrupează o esență de ordin metafizic. Nu specia, în sens darwinian. Se știe doar: „Eternul feminin ne trage în sus"! Nu e iubirea tema centrală a filosofiei? Și nu-și recunoștea oare Socrate competența într-un singur domeniu, cel al erosului? Atunci, poate nu e cu totul hazardată afirmația că femeia este principiul oricărei creații și obiectul filosofiei, adică al iubirii de înțelepciune. Ea „privește în sufletul bărbatului ca într-o oglindă", și nu are nevoie de nici un fel de filosofie pentru atâta lucru. O femeie filosoafă lasă impresia unei apariții ciudate, de făptură tautologică, fără feminitate, adică lipsită de tot acel complex de calități menite să o distingă atât de radical de bărbat. O anomalie a naturii, care, din când în când, naște monștri.

În observațiile acestea privind reprezentarea artistică a tipurilor de femei sau bărbați Ibrăileanu schițează și o foarte subtilă teorie a lecturii, care va sta la baza construcției sale romanești. *Creație și analiză* e, într-adevăr, laboratorul *Adelei*. Câteva precizări numai, deocamdată.

În viziunea criticului, lectura ar avea rolul de a declanșa funcția imaginarului, de unde importanța covârșitoare pe care o dobândește privirea ca prim pas spre comprehensiune. Întâi citești, și apoi descifrezi. Trăiești, și după aceea „analizezi". Ca atare, pentru a căuta să cunoști lumea, trebuie s-o faci mai întâi să existe. Abstracțiunea nu se lasă reprezentată, modelată comportistic. Nici „sufletul", „ideea". Ce reține atunci memoria noastră, a cititorilor, dintr-un roman? Mai mult personajele secundare decât pe cele principale, pentru că numai ele sunt tipizate, reduse la schemă. „Esența" personajului principal nu o putem „memora", la ea ajungem prin abstragere, vasăzică în urma unui proces cognitiv. Personajul principal

nu e altceva, în fond, decât o sumă de personaje secundare. Se descompune așadar în multiple ipostaze statice, care, suprapuse, dau iluzia mișcării, ca în cinematografie, artă prețuită probabil de Ibrăileanu, de vreme ce multe distincții terminologice se bazează pe sugestiile oferite de anumite tehnici regizorale (în aceeași perioadă, E. M. Forster stabilea o diferență asemănătoare, între personajele „rotunde" și cele „plate"). În afara omului de geniu[90], care are o puternică unitate sufletească și o „facultate dominantă", personajele principale sunt mai greu reductibile la o tipologie anume. Ca atare, nu pot fi „reprezentate" și nici, *ipso facto*, „memorate".

Cele mai frapante sunt tipurile comice, printre care se găsesc puține personaje feminine. Dacă femeile izbutesc

90. În viziunea lui Ibrăileanu, personajul principal „se desăvârșește sufletește, dar când scriitorul nu-i conservă identitatea comportării în toate împrejurările, imaginea are efectul clișeelor suprapuse. Mai lesne e de zugrăvit personajul de tip genial, dotat cu o facultate dominantă, adică cu o axă de neclintit a sufletului și deci cu o viață dinainte finalizată" (*apud* Al. Piru, *op. cit.*, p. 339.). Opiniile lui Ibrăileanu coincid și de această dată, surprinzător, cu acelea ale adversarului său de la „Sburătorul". Călinescu are însă o concepție radical diferită. După apariția romanelor lui Lovinescu din ciclul eminescian (*Mite*, *Bălăuca*), el folosește prilejul pentru a evidenția dificultatea reprezentării geniului în artă. Romanul – spune Călinescu – „își scoate substanța din comun și nu din excepțional... Excepționalul e rar, iar, cu deosebire, pentru a putea pune în acțiune, a insufla o viață verosimilă unui om de geniu, i se cere scriitorului un geniu identic" (cf. E. Lovinescu, *Mihai Eminescu*, Ediție critică, prefață, note, variante, bibliografie și indice de Ion Nuță, Editura Junimea, Iași, 1984, p. 113. Pentru detalii, vezi articolul *Reprezentarea geniului în artă*, pp. 112-115.).

mai mult în roman, gen hibrid, dramaturgia, presupunând un grad înalt de obiectivare, nu a reținut nici un nume ilustru. Dintre speciile dramatice, comedia furnizează cele mai multe tipuri. Într-adevăr, „dacă un tip secundar este și comic, atunci el este frapant la maximum"[91]. Unitatea de timp și de loc contribuie, de asemenea, la crearea unor tipuri frapante.

Apoi, unele personaje evocă o pasiune, altele desemnează un caracter. Caracterul „îl percepem mai intelectual; pasiunea, mai afectiv". Tartuffe e „un caracter", Othello, „o pasiune", „o stare de suflet trecătoare". Femeia, fiind mai puțin individualizată decât bărbatul, se lasă mai greu desemnată printr-un caracter. Ea nu poate fi „o personalitate", dar nici „un caracter"[92], mai cu seamă unul comic, pentru că nu este decât rareori obiectul șarjei. Dar poate evoca o pasiune, și care alta în afara iubirii să fie oare regina tuturor pasiunilor?

În concluzie, personajul principal rămâne, la sfârșitul lecturii, nereprezentabil în toată complexitatea sa. Memoria reține doar ipostaze secundare care, puse cap la cap și „analizate", dau esența personalității sale. Personajul feminin, evocând o pasiune, este reprezentat tot ca o sumă de imagini, niciodată cu totul identice. Numai că, din suma acestor imagini, oricât efort analitic am depune, nu

91. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 39.

92. Al. Piru (op. cit., p. 339) citează pe Max Nordau care, în *Psychophysiologie du génie et du talent*, ar fi formulat opinii asemănătoare: „Între o prințesă și o spălătoreasă diferența fundamentală este cu totul neînsemnată; esențialul la amândouă e feminitatea, adică reproducerea impersonală a fizionomiei speciei". Tot Nordau ar fi ironizat definiția lui Michelet, potrivit căreia femeia ar fi „o personalitate". „Femeia – spune Nordau – nu e o personalitate, ci specia".

mai putem abstrage nici o „esență". Misterul rămâne impenetrabil. Femeia se lasă „citită", dar nu descifrată.

Ibrăileanu a intuit și alte lucruri interesante privind, de pildă, legătura dintre lectură și înscenarea dramatică. Dincolo de diferențe, e vorba de o unică formă de reprezentare ce implică, subiectiv, cititorul. Câte lecturi, atâtea „actualizări" ale textului. Cititorul dă viață textului, imaginându-l (Radu Stanca vorbea despre „cititul proiectiv"[93]). Dar și iubirea, ca formă de reprezentare a celuilalt, tot un fel de „lectură" este. Sufletul nu-l putem „citi", pentru că el nu poate fi „reprezentat". Nu e, cu alte cuvinte, o realitate corporală. Iubim, de fapt, imagini. Corpuri, nu idei. Dar, fie și uitând învățătura lui Platon, ce există oare fără idei? Și ce este un trup, fără suflet?

93. Cf. Radu Stanca, *Problema cititului*, în vol. *Acvarium*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2000. Cititul – spune Radu Stanca – ar avea „o dublă funcțiune: una de contemplație și alta «de actualizare» în timp a unei opere". Cititul proiectant ar fi caracteristic pentru textul dramatic: „Citind textul dramatic, avem constant și chiar fără să vrem în fața ochilor noștri mintali scena, actorii, conflictul sau însuși publicul – tot atâția factori străini de textul dramatic pur și simplu" (ed. cit., p. 65). Sugestii interesante găsim și în studiul lui Vasile Popovici, *Lumea personajului* (Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997). Plecând de la ideea că personajul „e o concepție teatrală, nu specific narativă", autorul scoate în evidență teatralizarea epicului, proces care ar spori acuitatea lecturii. Fructificând rezultatele cercetării din perspectiva esteticii receptării (Jauss, Iser, Stierle), Vasile Popovici ajunge la concluzia că numai epicul realizează pe deplin teatralitatea. Și asta datorită lecturii: „În pofida timpului povestirii, care situează ceea ce se întâmplă de obicei la trecut, personajul și lumea lui urcă mereu în prezentul reprezentării. În acest sens, lectura tinde să dramatizeze narațiunea" (*op. cit.*, p. 14).

Așa cum femeia iubită îi apare îndrăgostitului ca o enigmă de nedeslușit, și criticul se dovedește în cele din urmă neputincios în fața operei pe care o analizează. Concluzia la care ajunge Ibrăileanu ar trebui să-i pună pe gânduri pe cei pentru care literatura nu mai păstrează nici o taină. Iată ce mărturisește criticul, de la nivelul experienței sale de o viață: „Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esența, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o singură formulă"[94].

Așadar, poți intui esența personalității unui artist, însă nu o poți defini sau formula cu exactitate. Nu-ți rămâne, atunci, decât să o sugerezi. Totuși, pentru a fi capabil de asemenea performanță, trebuie să fii, mai întâi, un bun cititor. Apoi, pentru a fi înțeles, trebuie să ai parte de cititori dispuși să se lase sugestionați așa cum vrei tu. Dificil traseu. Dar nu imposibil.

Creație, lectură, analiză/ critică. Acesta e „cercul" care închide în sine toate misterele. Inclusiv pe cel mai tulburător.

Acum capătă parcă alt înțeles cuvintele spuse de Ibrăileanu într-un moment de grație. „Salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cetitor". De a vedea, adică, idei. Și de a le da, apoi, trup și suflet.

94. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 20.

BCUJAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. Pentru o morală a grației

Am văzut cât de penibilă îi părea lui Ibrăileanu postura de amorez nevoit să-și exprime convingător trăirile, printr-o gesticulație ofensivă, de glorios ostaș pus pe cucerit seducătoarele redute feminine cu vorba duios cadențată în tiparele consacrate prin uz și familiare oricărui îndrăgostit încrezător în steaua norocului său, cu sensibilitatea modelată de gânguritul tânguitor al romanței și de belicoasele ritmuri ale muzicii militare. Tot căutând, înfrigurat, voroava norocoasă, temeinic îmbibată în siropul celor mai șăgalnice și pure sentimente, la vederea adorabilei făpturi cu „trunchi de fum" și coastă de drac (asupra căreia aruncă, tir după tir, suave și răscolitoare suspine, ca un veritabil personaj de operetă, alternând la nevoie lacrima cu surâsul, tonul implorator, de aprigă lamentație, cu strașnicul chiot de izbândă al actorului ce exersează periculoasele manevre de luptă, cu sabia scoasă așa, doar de dragul artei, știind foarte bine că nu-l paște nici un pericol), junele versificator se trezește înfrânt înainte de a fi repurtat vreun succes semnificativ. Dar nu atât neputința biruinței erotice, cât mai cu seamă înfrângerea în plan literar îi va fi părut greu de acceptat, descurajând pentru totdeauna ambiția grandioaselor împliniri poetice. Eșecul acesta, asumat cu o severitate mult prea mare în raport cu proporțiile reale, îl ajută însă pe Ibrăileanu să-și găsească încă de la primele

încercări, fără penibile bâjbâieli, formula cea mai adecvată talentului său.

Criticul observase că discursul versificat îl ispitește ca un parșiv narcotic ce obnubilează orice scânteie de cerebralitate, favorizând expectorarea emoțiilor glandulare și a tot soiul de cleioase secreții sufletești. Refuzând să înțeleagă viața sentimentală ca torent irațional, ca pe un fel de noapte a simțurilor dezlănțuite în care nu pătrunde nici un strop din lumina purificatoare a ideii morale, Ibrăileanu optează hotărât, fără îndelungi și chinuitoare deliberări, pentru scriitura austeră, cristalizată în forme concentrate, precise, în acord cu ideea că lucrurile nu trebuie complicate inutil, printr-o dezmățată expresivitate. În plus, pe lângă lecția disciplinării prin reflecție a vieții interioare, gazetăria îi oferă șansa de a-și ascuți condeiul și de a deprinde toate tertipurile meseriei, ce-i vor fi de mare folos în „campaniile" de mai târziu.

Lucid, din tot ce a scris în tinerețe Ibrăileanu se arată îngăduitor numai cu paginile în care preocuparea cogitativă înăbușă tendința ispititoare a mărturisirii de sine. „În scrisul tău destinat publicului, spune el undeva, pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea intimă a personalității tale, niciodată imaginația ta, adică produsul imediat al personalității tale"[95]. Dezinvoltura inconștientă de a manevra conceptele ca pe niște obiecte oarecare și de a lăsa ideile să zburde fără pic de frenațiune, cu îndrăzneala omului sănătos și plin de vitalitate, nepervertit de cultură, stârnește uimirea criticului matur,

95. G. Ibrăileanu, *Adela. Privind viața. Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 218. Toate citatele din operele menționate sunt scoase din ediția aceasta. De aceea, când citatul provine de aici, vom preciza în text doar numărul paginii, fără altă indicație.

înțelepțit, atent acum la corectitudinea impecabilă a ținutei sale, atât în expresia scrisă, cât și în celelalte manifestări, neascunse ochiului public, însă bucuros să redescopere frumusețea sălbatică a gândului tânăr, superb în suficiența-i virilă, sau naivitatea nobilă a credinței în puterea voinței, fără de care n-ar mai fi posibilă nici un fel de iluzie.

Ibrăileanu nu a căzut în capcana acelui păgubos narcisism care rătăcește destule minți înzestrate, dar pripite, epuizate prematur în găunoasa strădanie de a smulge aplauze până și galeriei. Nu. Cel ce avea să devină ulterior directorul de opinie de la „Viața românească" a preferat să-și păstreze iluziile intacte, ferindu-le de corupția mediocrelor ambiții de căpătuială rapidă și de lesnicioasă, amăgitoare glorie. Aspirațiile sale, la început trăite și formulate într-o manieră dramatică, marcată de toată tensiunea efortului autodepășirii, îi modelează, treptat, personalitatea, lăsând în urmă cenușa multor refuzuri. Din cenușa aceasta se ivesc însă altfel de dorințe, justificând necesitatea mărunțelor renunțări de care nu sunt capabili indivizii comuni, cu suflet de serv. În mijlocul unor astfel de oameni nu îi va fi plăcut criticului să zăbovească prea mult, pentru că „dacă participi la un suflet comun, nu mai ai sufletul tău personal, adică un suflet delimitat, propriu pentru observație". Și, „neputând cunoaște un suflet, al tău, nu poți cunoaște nici pe al altora" (p. 219). În consecință, „numai izolații cunosc bine sufletul omenesc"(*ibidem*). Iar „stările sufletești superioare fiind dezvoltate în cursul evoluției din stări inferioare, analiza descopere întotdeauna în aliajul celor dintâi pe cele din urmă. Iată pentru ce analiștii sufletului omenesc apar pesimiști și mizantropi" (p. 227).

Totuși, pesimismul și mizantropia (deși confirmate de analiza lucidă a experienței directe, nemijlocite) mărturisesc (dincolo de atitudinea defensivă în raport cu realitatea dezagreabilă) o nesățioasă poftă de viață, imaginată la o altitudine și pe niște coordonate care să reconcilieze „mintea"

cu „inima" și cu „literatura". Ca atare, afirmă Ibrăileanu, „pesimismul este iubirea arzătoare de viață și tânguirea că ea nu dă destule plăceri ori că nu i le poți stoarce îndestul și că se isprăvește odată. Un pesimist, față cu viața, e ca un bărbat care ar cere celei mai iubite femei mai mult decât ea poate da sau decât poate el lua, ori care ar iubi o femeie inaccesibilă. Pesimiștii pretind însă că nu iubesc – femeia." (p. 231). Rezultatele analizei se sprijină pe exemple ilustre, de-ar fi să trimitem numai la această scurtă notă cu caracter anecdotic din „Viața românească" (...*De actualitate*, nr.7/ 1910): „Cei mai mari pesimiști ai veacului trecut, prin excelență pesimiști, poetul și filozoful neantului, Leopardi și Schopenhauer, au fugit cu cea mai mare grabă, în 1831, de holeră, unul din Neapole și celălalt din Berlin"[96].

După știința noastră, și lui Montaigne i-au sfârâit călcâiele la vestea iminenței unui flagel la fel de înfricoșător, în ciuda răspunderilor pe care le avea, ca primar al orașului său natal. Dar autorul celebrelor *Essais* n-a propovăduit nicicând disprețul față de viață – dimpotrivă! Pe Ibrăileanu, la fel, moartea îl înspăimânta cumplit, îndeosebi sub aspect biologic. Așa se explică și bizarele sale fobii, frica de microbi[97]

96. G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 365.

97. Fobia o moștenise Ibrăileanu, împreună cu alte lucruri, se pare, de la un unchi al său, căruia îi face un foarte afectuos portret în *Amintiri din copilărie și adolescență*: „În politică era absolut sceptic și nu era cu nimeni. Dacă ar fi fost atunci un partid nou în roman, un partid revoluționar, poate ar fi fost cu dânsul, dacă nu i s-ar fi părut utopic, căci el era mai mult critic și ironist – și foarte puțin entuziast și capabil să se entuziasmeze. Pe de altă parte, era ateu. Nu avea prieteni, ci numai cunoștinți de cafenea – la care nu se ducea acasă și care nu veneau la el. (...) Umbla foarte bine îmbrăcat, corect de tot – și avea o mare grijă să nu fie atins de loc de nimene" (ed. cit., p. 272).

obligându-l să recurgă la complicate strategii în raporturile cu oamenii, virtuali purtători de infecții. Avea atâta oroare de pestilență, tremurând la gândul nesfârșitului cortegiu al dubioaselor bacterii care asaltează trupul cu tot felul de boli, până când îl transformă într-un cadavru oribil, încât rugă pe cei apropiați să-i înfășoare rămășițele pământești într-un giulgiu alb, ascunzându-le de curiozitatea maladivă a vulgului, și să le incinereze cât mai grabnic, în acordurile senine ale *Pastoralei* lui Beethoven.

Înzestrat cu o inepuizabilă sensibilitate pentru frumos (prin urmare, mai vulnerabil, rănit mult mai grav decât alții de otrăvitoarele săgeți ale zeului-copil) și cu o inteligență rece, de experimentator lucid, Ibrăileanu a înțeles fără mare greutate că amorul, „faptul fundamental al existenței", este singurul antidot al morții, unicul lucru căruia merită să i te consacri. Și nu oricum, ci sistematic, cu metodă. În fond, întreaga literatură, observă el undeva, nu e decât zugrăvirea unor afaceri de sentiment, „epifenomenologia acelei științe numită embriologie" (p. 218). Spre întărirea ideii, să menționăm măcar următoarea secvență: „Citiți în șir un anumit capitol din *Descendența speciilor* de Darwin și manejele rafinate dintr-un roman de Bourget, care duc tot acolo..."(*ibid.*); „Când te gândești că cele mai sublime strigăte ale poeziei sunt exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă, în râvna ei nesatisfăcută de a se întâlni cu o anumită altă celulă, nu poți să nu admiri fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel «atât de van»"(p. 227). Indiferent dacă așa stau sau nu lucrurile, grăitoare e insistența cu care revine criticul asupra problemei (Schopenhauer și Darwin sunt autorii săi preferați), în paginile de publicistică, în critică și, îndeosebi, în literatura propriu-zisă, în aforismele sau ficțiunea sa romanescă.

Subtilele cristalizări ale dialogului dintre biologie și spirit nu i-au scăpat nici lui Alexandru Paleologu, care

spunea răspicat, într-una din percutantele-i formulări, că femeia este chiar „principala temă a scrisului lui Ibrăileanu". Femeia ca realitate fizică și metafizică deopotrivă. Și asta pentru că în toate textele sale s-ar simți „acea înfiorare în fața feminității, acea uimire și compasiune pentru fragilitatea trupească și umilința fiziologică a femeii, acea obsedantă curiozitate pentru sufletul feminin, care sunt proprii oricărui artist autentic"[98]. Pornind de la cuvintele eseistului, ce ar putea părea surprinzătoare și excesive scoase din context, vom încerca să refacem traseul invers și să coborâm la detalii, oprindu-ne, în continuare, asupra celor mai semnificative reușite literare ale criticului, adică la aforismele din *Privind viața* (din care am citat deja câteva) și la romanul *Adela*. Fragmentele risipite prin reviste ori rămase în manuscris vor fi aduse în discuție numai în măsura în care ajută la mai buna înțelegere a scrierilor de prim-plan. Nu vom inventaria toate ocurențele. Dar vom fi atenți ca nu cumva, de dragul propriilor intenții, să sacrificăm nuanțele și să ignorăm, vinovat, proiectele abandonate, ideile negândite până la capăt, imperfecte, desigur, dar vii și provocatoare în imprecizia lor.

Reflecțiile din *Privind viața* schițează imaginea cea mai austeră și sistematică a gândirii lui Ibrăileanu, îndeosebi pe latura etică, dar nu numai. Fragmentele din volum (care nu e doar o culegere de impresii și cuvinte de spirit) se structurează riguros în jurul câtorva teme centrale, dintre care amorul și femeia ocupă poziția privilegiată. Cele mai multe dintre ele conțin cugetări ce pun în lumină o viziune complexă despre natura umană, percepută în toate ipostazele, de la nivelul pur biologic la cel psihologic,

98. Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 161.

etic, social și metafizic. Nici ideea estetică nu este ignorată, însă Ibrăileanu refuză să acorde artei un statut autonom, de sine stătător, invocând mereu caracterul ei „tendenționist". Cu adevărat, criticul nu integrează esteticul doar așa, ca pe un element printre altele, în sistemul său de valori, și nu îl înțelege nici, în felul lui Kierkegaard de pildă, ca pe un stadiu pregătitor, preliminar, al desăvârșirii spirituale. Mai mult decât o simplă etapă sau realitate de sine stătătoare, fie aceasta oricât de elevată, Ibrăileanu gândește esteticul în sens instrumental, ca pe o funcție ce ajută la unificarea tuturor celorlalte aspecte ale reflecției despre om într-o nuanțată și originală antropologie artistică. Dezideratul „criticii complecte", la umbra căruia se elaborează viziunea aceasta totalizatoare, subliniază cât se poate de clar importanța fiecărui element al întregului[99].

În concepția lui Ibrăileanu, arta se adresează, în primul rând, simțurilor, acestea trimițând apoi datele culese de percepție intelectului, care le prelucrează: „Ideile, remarcă moralistul, sunt flori crescute pe tulpina sentimentului, care-și are rădăcina în instinct. Numai vremea sau o criză puternică sufletească, slăbind, întărind ori modificând instinctul și sentimentul, pot schimba ideile" (p. 209). Până aici, nimic neobișnuit, original. Mult mai interesant e faptul că, dintre toate simțurile, singurul de care criticul

99. După Mihai Dinu Gheorghiu, dezideratul criticii complete reflectă o modelare culturală organicistă, care are drept obiect o realitate ierarhizată pe diferite segmente, „orice limbaj putând fi tradus în cel ierarhic superior, punându-se doar condiția neîncălcării etapelor: biologicul în social, socialul în psihologic, psihologicul în estetic, esteticul în filosofic. Raportul inferior/ superior este aici cel dintre text și metatext, metatextul oferind o posibilitate de lectură textului" (op. cit., p. 75).

leagă funcția estetică și pe cea cognitivă este văzul. Se știe, de la Aristotel la Hegel o prestigioasă tradiție a privilegiat văzul și auzul ca singurele simțuri care ar avea un rol în cunoaștere. Ibrăileanu exclude pe cel de-al doilea, pe motiv că e prea confuz și ambiguu, prea înrădăcinat în afectivitate. De aceea, chipurile, ar fi femeile atât de sensibile la muzică, pentru că această artă le satisface, deopotrivă, atât emotivitatea capilară, mereu în stare de alertă, cât și nevoia adâncă de sofisticate senzații. În schimb bărbatul, înzestrat cu un aparat senzitiv mai puțin rafinat, opac la inefabilele și catifelat-mângâietoarele subtilități sonore, suplinește această carență printr-o mult mai bogată imaginație plastică[100]. Pentru autorul *Spiritului critic în cultura românească* ochiul devine, astfel, un atribut al virilității, organ vital în lupta pentru trai, dar și un soi de mediator între lumea conceptelor și realitatea fenomenală, între idee și imaginea ei „tradusă". Iar privirea, o metaforă a existenței și a artei deopotrivă, cheia de boltă a concepției sale antropologice[101]. Să încercăm, acum, câteva lămuriri.

---

100. Observații pline de haz pe acest subiect am găsit în Ortega y Gasset, *Studii despre iubire* (traducere de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 1995): „Nouă zecimi din ceea ce se atribuie sexualității constituie opera magnificei noastre puteri de a imagina, care nici nu mai este instinct, ci dimpotrivă: o creație. (...) femela umană dispune îndeobște de o mai redusă putere imaginativă decât masculul. Natura, cu tact și prevedere, a vrut să fie astfel, căci, dacă lucrurile ar fi stat altminteri și femela s-ar fi pomenit înzestrată cu tot atâta fantezie ca și bărbatul, lubricitatea ar fi înecat planeta și specia omenească ar fi dispărut volatilizată în desfătări" (p. 77). Așa să fie, oare?
101. După Mihai Dinu Gheorghiu, privirea, „fundamentală dintr-o anumită perspectivă estetică", „nu este mai puțin echivalentul unei ontologii a actului creator, nu doar

La nivel biologic, ochiul dezvăluie dezastrul ființei în lumina inevitabilei descompuneri trupești, a degradării materiei însuflețite. Dar privirea ocolește cu oroare peisajul jalnic al decrepitudinii, adăstând cu bucurie numai în preajma frumuseții și exuberanței vitale. De aici amestecul de pesimism biologic și estetism viguros, nealterat de viciul decadent al complacerii în ordură: „Bătrânețea e carne veche, e inestetică, e impură. E o rușine, căci este restul unui organism învins de natură. Boala, când nu-i acută și trecătoare, e aceeași deteriorare, aceeași rușine, o bătrânețe prematură. Iar moartea, definitiva victorie a naturii asupra omului, este suprema rușine" (p. 211). Imediat însă, odată cu „analiza" lor, imaginile devin enigmatice și neliniștitoare, asemeni fragmentelor unei creații de neînțeles, și se dizolvă, discursiv, într-un hamletism ce nu face decât să stârnească și mai mult, până la obsesie, foamea de concret. Din perspectivă morală, factorul biologic și cel psihologic sunt subordonate apoi unui scop superior, vizând depășirea egoismului mărunt și deschiderea către dialogul fertil cu alteritatea (mai exact, cu imaginile alterității), pas important în vederea cunoașterii de sine. Ibrăileanu nu concepe totuși ideea etică în linia unui orb apriorism, limitat de acel *nec plus ultra* al imperativelor categorice. Cu totul străină de spiritul inflexibilelor coduri de legi, care nu admit nici un fel de nuanțe și strivesc omul cu greutatea autorității lor dogmatice, morala lui Ibrăileanu e una practică, adică scoasă din experiență și confruntată, mereu, cu realitatea vie, contradictorie. Pe autorul *Adelei* nu-l interesează nici individul insular, izolat

---

mecanism", ci „ea însăși o adevărată natură genetică" (*op. cit.*, p. 136). Din perspectiva aceasta, și romanul criticului, *Adela*, nu ar fi altceva decât „rezumatul unei istorii a privirii creatoare" (*op. cit.*, p. 75).

într-o arogantă suficiență de sine, nici omul gregar, pierdut în mulțime ca o furnică.

Și totuși, omul nu se poate sustrage condiției sale de „animal social". Dar e păcat să nu vrea să fie mai mult. Așa se explică de ce pune criticul atâta preț pe comportament, acordând o deosebită atenție propriei ținute, calculat decentă, ambalaj cenușiu și șters, corect fără a fi ochios, impersonal atât cât să facă posibilă convietuirea pașnică, în limitele bunei-cuviințe: „Ori de câte ori, în societate, în loc de a-ți da pe față ideile și sentimentele, ai reușit să spui o vorbă banală, lipsită de orice culoare personală, ai câștigat o victorie împotriva vulgarității" (p. 219). Indiferent de atitudinea afișată în raporturile cu ceilalți, nimeni nu e dispus să-și accepte, în fond, inferioritatea. Modestia, mai puțin stridentă, e întotdeauna de preferat, pentru că nu jignește, și păstrează nealterat orgoliul propriei superiorități: „Cea mai subtilă dintre plăceri e aceea de a fi simplu, modest, naiv, supus, prevenitor, a avea aerul că înțelegi cât mai puțin sau nimic din ceea ce nu ți se spune, dar în același timp a înțelege tot și a privi totul cu detașare și cu o liniștită ironie" (p. 203). Sau, în altă parte: „Plăcere divină: a exulta de orgoliu și a purta, în același timp, masca celei mai desăvârșite modestii, așa ca să poți mistifica pe ceilalți până acolo încât să se poarte cu tine condescendent și protector" (p. 197).

Doar mecanismul social funcționează, nu?, tocmai în virtutea acceptării minciunilor convenționale, din perspectiva cărora sinceritatea apare ca un fel de lux sinucigaș. Multe reflecții din *Privind viața* ilustrează ideea aceasta, trădând influența teoriilor lui Max Nordau, foarte în vogă la sfârșitul secolului al XIX-lea, și pe care Ibrăileanu le adaptează observațiilor sale cu caracter sociologic, ca în următorul fragment: „Un om care s-ar hotărî și ar reuși să fie sincer în orice împrejurare ar fi o apariție odioasă,

ar fi o calamitate publică, ar ofensa în dreapta și în stânga, ar arunca scandalul în familii, ar grăbi dizolvarea Societății – ar trebui ucis ca un câine turbat" (p. 217); „Dacă într-o bună dimineață oamenii ar începe să-și poată citi gândurile unul altuia, toți ar umplea pădurile și văgăunile neumblate, pitindu-se fiecare în câte o ascunzătoare nebănuită, Societatea s-ar desființa și rasa omenească ar pieri în curând" (*ibidem*).

E limpede, așadar, că eticul nu rodește deplin în afara societății. Totuși, dacă rămâne numai în orizontul ei, riscă să se transforme într-o subtilă artă a eschivelor profitabile, cod al manierelor elegante și al ipocriziei dichisite. Noroc că existența „în lume" se deschide către un „dincolo" de cu totul altă natură (să-i spunem, cu jena de a folosi vorbe mari, al interogațiilor metafizice), care închide ciclul și-l reiterează, în acordurile unei filozofii materialiste incapabilă să gândească omul ca realitate pur spirituală. Lucidatea îl împiedică însă pe Ibrăileanu să ignore circumstanțele concrete, fundamentul josnic, motivațiile așa zicând empirice ale idealismului: „Omul găsește întotdeauna inconștient motive înalte pentru acțiunile sale egoiste. Antropofagul care-și mănâncă părinții din lipsă de altă carne e convins că face un act moral, că-și îndeplinește o îndatorire religioasă. Aceasta dovedește idealismul omului, adică neputința lui de a-și recunoaște mobile egoiste și josnice" (p. 208).

Cuvintele de mai sus nu sunt ale unui cinic, și nici ale unui pozitivist cu mintea îngustă, fără nimic sfânt. Admiratorul lui Darwin știe foarte bine care sunt limitele cunoașterii raționale: „Nu există viață viitoare – afirmă mintea noastră științifică. Dar ce poate să știe mintea noastră, născută pentru o incompletă adaptare a unui puțin complicat organism la un puțin variat mediu?" (p. 202); „Descoperirile științifice cele mai geniale sunt,

față cu *adevărul total despre lume* (s.n.), mai puțin decât săriturile unei broaște care ar avea de gând să facă înconjurul pământului" (p. 227).

Ibrăileanu nu e un ateu stupid, un materialist care nu crede decât în atomi. Nu idealizează, într-adevăr, dar nu din cine știe ce viciu ascuns, nu din impotență, ci pentru că nu-i place să se mintă pe sine. Și nici nu vede în om doar pitecantropul. Caută idealitatea, dar o concepe fără idealism. De aici maniera directă, chiar brutală, a formulărilor sale, fără preocupare pentru filigran. Îl interesează numai observația nudă, precisă ca un bisturiu, singura care sporește cunoașterea, altfel mai totdeauna obliterată de prejudecata scrisului frumos, erezie a literaților devirilizați și fără cultură, refuzați de idee.

Sceptic față de posibilitățile cunoașterii omenești, criticul preferă înțeleapta rezervă, care e tot o formă de politețe a spiritului: „De câtă impertinență dai dovadă, când îmi spui că mâine la ora cutare ai să vii negreșit la mine, parcă tu ai cunoaște întreaga cauzalitate universală, ca să știi că mâine ai să mai fii în viață" (p. 204).

Scepticismul acesta atenuează și impulsurile naturale ale afirmării de sine, strecurând în suflet fiorul thanatic, cu puternice ecouri în conștiință: „Gândește-te că și tu și acela care te insultă, într-o zi sau alta aveți să stați cu mâinile pe piept și cu lumânările la cap" (p. 217).

Apoi, chiar nevoia de a avea dreptate cu orice chip și de a-ți umili adversarii vine dintr-o infirmitate a sufletului și dintr-o proastă funcționare a inteligenței: „În fiecare moment sunt în lume milioane de discuții ori de neînțelegeri între doi sau între mai mulți oameni, și fiecare rămâne convins că dreptatea e de partea lui, deși este evident că din toate aceste milioane de antagoniști numai jumătate au dreptate în cazul cel mai bun, și nici unul în cazul cel mai rău" (p. 223).

Ambiția de a străluci e îngerul oamenilor mici, care aleargă după succes. Dar virtutea disprețuiește gloria și sădește în om „ambiția de a nu fi desconsiderat", care nu e decât „frica de a nu te oglindi defavorabil în mintea celor inteligenți" (p. 223). Adică a celor puțini. De aceea, „când între doi oameni există o controversă aprinsă și când vine un eveniment care dă dreptate completă unuia dintre ei, acesta, dacă are sufletul de elită, caută să treacă fără a sublinia victoria, simțindu-se oarecum jenat și parcă vinovat de atâta triumf. Sufletele de rând fac contrariul" (p. 229).

În mod obișnuit, înclinația vulgară de a-ți exhiba eul și de a-l umfla ca pe o beșică netrebnică în fudulia-i țanțoșă și nerușinată e atât de înrădăcinată în firea omului, că până și cei inteligenți îi cad uneori pradă: „Un prost care tace nu va plictisi niciodată ca un inteligent care-și debitează întreaga gândire". Dar dacă „un prost nu spune niciodată lucruri inteligente", un inteligent „poate spune multe prostii" (p. 218). În consecință, tăcerea sau îngânarea discretă a opiniilor celorlalți sunt totdeauna de preferat în societate, știut fiind că „nu primim ideile altora decât atunci când se potrivesc cu ale noastre"[102]. Din perspectiva aceasta, toleranța, „produsul cel mai înalt al *culturii sufletești* (s.n.)"[103] – ce vorbă formidabilă! –, dovedește desprinderea totală a omului de natură, emanciparea de „atitudinea gorilei feroce", civilizarea sa deplină.

În privința religiei, fără a merge, din discreție, cu gândul până la temeiurile doctrinei, Ibrăileanu se arată îngăduitor, în măsura în care credința nu devine ea însăși intolerantă, fanatică. Ca leac pentru suflet religia trebuie respectată, pentru că acest respect e tot o formă de politețe, uneori chiar de pietate: „Dacă nu crezi în nici un Dumnezeu,

102. G. Ibrăileanu, *Opere*, X, ed. cit., p. 33.
103. *Idem*, *Opere*, V, ed. cit., p. 21.

atunci ce te împiedică să-ți fie scumpe credințele și ritualele care au consolat pe tatăl tău și pe mama ta și le-au ușurat ceasul greu al morții?" (p. 200).

Iată că, treptat, în loc s-o anihileze, îndoielile îi ascut criticului și mai mult sensibilitatea. Ca atare, toate anxietățile și toate incertitudinile se convertesc, paradoxal, în exuberanță senzorială, de unde și elogiul vieții și al imaginilor ei, „privite" cu înfrigurată patimă și contemplate, apoi, *sub specie aeternitatis*. Frumusețea lumii concrete și a pieritoarelor ei plăsmuiri strecoară totuși în suflet o tristețe inconsolabilă. Dar tocmai aici, în această tristețe melancolizată, plină de tot veninul regretelor, se găsește și resortul unei mai bune înțelegeri, al reconcilierii cu inevitabilul. Iată fragmentul pus de Ibrăileanu ca o concluzie la sfârșitul volumului său de reflecții: „Nu te certa cu viața. Nu fi o ființă abstractă! Frecventează societatea, petrece, glumește, joacă cărți, bea, ia-ți o amică, ori, dacă nu se mai poate, fă ceea ce se zice că făcea Sainte-Beuve cu personalul de serviciu de sex. Nu te certa cu viața, nu face pe cimpanzeul abstract!" (p. 233). Îndemn sănătos, adresat mai degrabă celorlalți decât sie însuși. Pentru că morala nu e o echilibristică printre compromisuri și acceptări resemnate. Și nu ar avea nici un sens fără perspectiva locuirii efemere, în „interval". De aceea are dreptate Ibrăileanu să sublinieze apăsat că „toate preceptele morale, având în vedere ori conservarea individului ori a societății, adică a cadrului pentru conservarea individuală, sunt tot atâtea reguli de observat pentru a întârzia ceasul morții" (*ibidem*).

Prin urmare, acceptarea „legilor vieții", în linia cunoscutei zicale despre robusta sănătate asinică, nu intră în concepția etică a lui Ibrăileanu decât ca punct de plecare. Însă eticul nu începe decât de la celălalt capăt, al punctului de sosire, adică. „A întârzia ceasul morții" nu înseamnă, pentru autorul *Adelei*, practicarea unor înjositoare șiretli-

curi, inspirate de spaima animalică în fața necunoscutului. Supraviețuirea cu orice preț, valorizată ca un bine în sine, rămâne unicul scop doar al creaturilor inferioare, simple verigi ale lanțului trofic, menite să perpetueze inutil neantul fără contur al speciei. Numai ieșirea din pura biologie, din tărâmul umbros al proliferării organice înscrisă pe durata „ceasornicului fără minutar", după vorba poetului fascinat de priveliștea germinației universale, numai evadarea din cercul predeterminărilor de tot felul anticipează salvatoarea soluție a amânării sau, mai exact, a suspendării sfârșitului. Pentru că esența eticului se decantează undeva, în zona pragurilor de trecere, la hotar.

Într-adevăr, dacă îi căutăm rădăcinile, observăm că actul moral se articulează la granița dintre real și posibil, având drept catalizator liberul arbitru. Este, dacă ni se permite abuzul terminologic, o operă de imaginație[104]. Iar imaginația constituie singura armă cu care se poate ține piept agresivității morții, mârșavului triumf biologic. Nu

104. Ideea o întâlnim și la Hans Vaihinger, *Filozofia lui „ca și cum". Un sistem al ficțiunilor teoretice, practice și religioase ale omenirii*; În românește de Cristina Dumitru, Rareș Moldovan și Octavian More; Revizuirea traducerii, comentarii și note de Liviu Cotrău, Editura Nemira, București, 2001, p. 108: „adevărata moralitate trebuie să se întemeieze întotdeauna pe un temei ficțional. Toate temeiurile ipotetice, Dumnezeu, nemurirea, răsplata, pedeapsa etc. îi distrug caracterul etic, adică noi trebuie să acționăm cu aceeași seriozitate și cu aceleași scrupule *ca și cum* datoria ne-ar fi impusă de Dumnezeu, *ca și cum* am fi judecați pe măsură, *ca și cum* am fi pedepsiți pentru imoralitate. Dar îndată ce acest *ca și cum* este transformat într-un *pentru că*, dispare caracterul său pur etic, el fiind redus la interesele noastre josnice, la egoism".

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

avem aici în vedere nici fantezia nătângă, de *entertainment*, care adoarme spiritul și-l deconectează prin șmecherii ieftine, și nici sublima facultate creatoare de care făceau atâta caz romanticii. În treacăt fie spus, distincția lui Coleridge e vinovată de multe confuzii, printre care și înțelegerea eretică a amoralității artei ca imoralitate necesară, ceea ce a dus la cultivarea insistentă a satanismului și maladivității ca nobil stigmat, semn al celor aleși. Însă imaginația la care ne referim depășește semnificația de instrument strict estetic. În plus, ea nu postulează, cum se spune de obicei, divorțul dintre realitate și lumea lui *als ob*, pe care, dimpotrivă, le conjugă armonios, cu ajutorul simțului moral[105]. Se limpezește mai lesne, astfel, sensul următorului aforism: „Cele mai multe judecăți false în privința lucrurilor omenești se datoresc infirmității morale și nu slăbiciunii intelectuale, pentru că mai degrabă pierde omul simțul realității prin partea morală decât prin cea intelectuală" (p. 210). În concluzie, infirmitatea intelectuală nu e atât de gravă cât cea etică. Pe lângă aceasta, în absența factorului moral, intelectul e rupt de realitate și sortit unei nefericite rătăciri, mai mult un soi de uitare, de

105. Vezi și Hans Vaihinger, op. cit., p. 129: „Întrucât lumea noastră conceptuală este ea însăși un produs al lumii reale, ea nu poate fi o reflectare a realității. (...) Adevăratul scop al gândirii nu este gândirea în sine și produsele ei, ci comportamentul și, în ultimă instanță, *comportamentul etic*. Iar mijloacele sunt lumea obiectivă sub forma unei lumi a ideilor. Putem spune, așadar, împreună cu Fichte, că lumea este materialul comportamentului etic. Fichte a greșit doar atunci când a permis ca acest material să fie produs de eul însuși; singură *forma* sa este un produs al psihicului. Lumea ideilor este, în esență, un expedient al gândirii, un instrument care face cu putință acțiunea în lumea realității".

amnezie trecătoare. Totuși, neglijată, boala se poate croniciza, ducând la definitiva pierdere a memoriei. La sminteală.

Așadar, Ibrăileanu concepe eticul ca pe un fel de element mediator, care face legătura dintre idee și realitatea ei materială, ancorând gândul pe solul celor mai adecvate determinații. Eticul ca artă a transfigurării, și nu a evaziunii. Mistificare a naturii din chiar mijlocul ei[106]. Fruct al imaginației concrete, cu rădăcinile înfipte adânc în carnea celei mai palpabile realități, și de al cărui gust se desfată deplin numai cel ce știe „să întârzie ceasul morții". Dar atât de râvnitul răgaz este de neconceput în afara iubirii, singurul antidot – precizează, insistent, autorul: „numai imaginile amorului pot ține piept, în conștiință, imaginii terifiante a morții" (p. 197). Nu intră în calcul, aici, întunecatele pulsiuni libidinale, intoxicația cu hormoni, sexualitatea brută ce transformă omul într-un animăluț cu simțurile în alertă. Cu toate acestea, biologia nu poate fi în totalitate eludată: „antidotul" morții nu e decât un leac imaginar, pe care și-l prescrie singur cel ce știe să privească și să contemple frumusețea vieții. Să trăiască timpul calitativ, pe verticala unei intensități luminoase. Fără crispări și năvalnice patimi. Cu bucuria melancolică a unor tainice, binecuvântate fuziuni.

106. *Ibidem*, p. 154: „Toate aspectele mai nobile ale vieții noastre se bazează pe ficțiuni. (...) o etică pură se poate formula doar prin recunoașterea fundamentului său pur ficțional. Se vede cu ușurință cât de apropiate sunt astfel adevărul și iluzia. (...) Este eronat să presupunem că va fi descoperit vreodată un adevăr absolut, un criteriu absolut al cunoașterii și comportamentului. Expresiile mai înalte ale vieții se bazează pe iluzii nobile". De aceea, „pentru omul superior iluzia este și trebuie să fie conștientă" (op. cit., p. 466).

Cred că lui Ibrăileanu i-ar fi plăcut o definiție ca aceasta: eticul e starea de grație a inteligenței. O grație la care inteligența nu ajunge decât... „privind viața". Când nu se mai întâmplă așa, când spiritul își întoarce fața de la viață, morala se transformă și ea în tot felul de lucruri urâte, de care e mai bine să ne ferim.

În consecință, Ibrăileanu nu înțelege morala nici în sens limitat epicureic, ca pe o consimțire generoasă la legile firii, nici ca pe o disciplină a prescripțiilor severe, care să te determine să urăști lumea. Știm, omul nu este de la natură bun și desăvârșit. Dar el nu trebuie să devină, din acest motiv, un chefliu ametit, sclav al plăcerilor vinovate. Dacă în repetate rânduri își exprimă dezacordul față de încrâncenarea resentimentară a filosofilor certați cu viața (și fără ceartă, zice-se, nu există nici împăcare), Ibrăileanu își manifestă în schimb mult mai frecvent dezgustul față de hedonismul suin și de jubilațiile spasmodice ale simțurilor, strict circumscrise automatismelor organice, previzibilelor reacțiuni epidermice. Pentru că supremul bine, așa ne învață înțelepții, trebuie căutat în altfel de plăceri, singurele capabile să aducă omului fericirea, împăcarea cu sine. Împăcarea, și nu mulțumirea autosuficientă, care ascunde sub masca virtuții netrebnicia unui suflet anemic.

Să facem acum un scurt popas, prilejuit de relectura unei cărți îndrăgite, ce conține destule sugestii utile demersului nostru. E vorba de *Minima moralia*, eseul în care Andrei Pleșu schița, cândva, o provocatoare teorie a eticului, având la bază ideea reabilitării spontaneității și naivității, singurele „virtuți" în stare să lupte cu minciuna societății totalitare. Cum știința abstractă, stearpa cărturărie nu oferă, în vremuri de cumpănă, nici un fel de soluții existențiale, cu adevărat necesară se dovedește

atunci o morală practică, adecvată împrejurărilor. Nu o morală a actelor de eroism, cu rezonanță planetară, cât una a faptelor mărunte, din viața de zi cu zi, cristalizată treptat în lupta tenace cu inerția deprinderilor rele și cu banalitatea păcatelor mediocre ce se insinuează mai adânc în ființa noastră decât veninul sacrilegiului. Autenticele însușiri morale nu se pliază, deci, pe dogmaticele clasificări ale virtuților și viciilor omenești. În fapt, spune eseistul, „virtutea" nu e decât potrivita actualizare a unor principii neutre, în vreme ce „viciul" se referă doar la proasta lor întrebuințare. De pildă, ipocrizia nu e totdeauna un viciu (Ibrăileanu chiar o prețuiește – ca formă a discreției, însă). Ea se poate transforma în virtute, în măsura în care slujește binelui. La fel, rău plasată, naivitatea seamănă a prostie și poate avea consecințe catastrofale.

Pleșu nu se poate abține să nu-l certe nițel, cu simpatică ireverențiozitate, pe Aristotel, întemeietorul unei morale aristocratice, pentru cei aleși, mai greu de pus în practică de omul comun. Până aici e de înțeles răfuiala: omul obișnuit din zilele noastre nu are ce face cu învățăturile unui sfătuitor de regi. Teoreticianul minimalismului etic are însă de făcut și alte reproșuri învechitului filosof care, definind virtutea drept o „medietate", s-ar fi făcut vinovat și de proliferarea superficialei morale a „căii de mijloc". Bine, oare asta să fi urmărit Stagiritul? Să prescrie rețeta fericirii universale cu ajutorul unei meschine aritmetici de manual? Cum se împacă atunci etica „valorilor tari" cu presupusa „slăbiciune" a medierii între extreme?

Ca să ne limpezim, am deschis *Etica nicomahică* și nu mică ne fu mirarea constatând cât de fantezist a fost

107. Aristotel, *Etica Nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 41.

interpretat vestitul gânditor (dar nu același lucru se întâmplase de când arabii i-au dat la iveală prestigioasele texte?). După ce afirmă că „virtutea e o medietate", filosoful nu vrea să lase lucrurile la voia întâmplării și să dea apă la moară hermeneuților însetați de metafore, așa că aduce câteva precizări pe care Andrei Pleșu le ignoră, interesat, pare-se, mai mult de frumusețea propriei argumentații – ce-i drept, fermecătoare! Iată cuvintele lui Aristotel: „virtutea e o medietate", adică „o dispoziție habituală dobândită în mod voluntar, constând în măsura justă în raport cu noi, determinată de rațiune, adică de felul în care o determină posesorul înțelepciunii practice"[107]. Apoi, dacă „dispoziția habituală ce păstrează linia de mijloc e în toate împrejurările lăudabilă, *trebuie însă mereu să oscilăm când spre exces, când spre insuficiență, ca să putem atinge mai ușor echilibrul acestei linii de mijloc și desăvârșirea* (s.n.)"[108].

Prin urmare, medierea exceselor contrare nu înseamnă, cum susține eseistul, refuzul oricărui fel de exces, cumințirea reactivității etice până la transformarea aspirației de a înfăptui binele într-o leșioasă dorință. Dacă aurita „cale de mijloc" despre care vorbește gânditorul antic ar fi „mai curând un semn de amorțeală decât de virtute", „o soluție minimă de rezistență, un fel de a nu reacționa la nimic", „o chestiune de dozaj", și nu una „de opțiune"[109], cum se explică atunci existența atâtor pasaje ce subliniază tocmai necesitatea depășirii mediocrității unei existențe cuminți, „căldicele", printr-o opțiune tranșantă, fără echivoc? Astfel, „omul virtuos – se spune în Cartea a IX-a a *Eticii nicomahice* – va prefera bucuria intensă a unei clipe în

108. *Ibidem*, p. 49.
109. Andrei Pleșu, *Minima moralia*, Editura Cartea Românească, 1988, p. 71.

locul unei durabile dar palide satisfacții, un singur an trăit în frumusețe decât mulți ani de viață mediocră, o singură faptă nobilă și mare decât multe insignifiante"[110].

E limpede că Aristotel nu vede deloc omul moral ca pe un ins blegos, cu simțurile și mintea complet amorțite, incapabil de păcat, și nu atât din cine știe ce vocație etică, cât din slăbiciune. Nu despre Stagirit vorbește însă Andrei Pleșu aici, ci despre un gânditor imaginar, poate chiar unul dintre primii comentatori creștini, călîți în focul luptelor doctrinare și, de aceea, înclinați să suspecteze de erezie orice detaliu mai subtil, relativizant. Inventând un asemenea adversar, eseistul se eschivează, în fond, de la recunoașterea datoriei împovărătoare pe care ar fi avut-o de plătit maestrului. Deși, într-o prizărită notă de subsol, recunoaște: „Aristotel are, în *Etica Nicomahică*, intuiția unei eventuale *neutralități* a virtuții, dar refuză să și-o asume"[111]. Până la urmă, cineva tot trebuia să rîște, nu-i așa?

În fine, din toată această răfuială cu fantome merită să reținem, cu mențiunea că și aici noutatea ascunde lucruri vechi (printre atâția alții, nu poate fi trecut cu vederea La Rochefoucauld, despre care vom mai vorbi), ideea neutralității principiilor morale, care se activează (sau sunt „mediate") ca „vicii" ori „virtuți", în funcție de împrejurări și de potrivita lor întrebuințare.

Mai mult artist decât filosof, înclinat să contemple formele vii, imprevizibile, și nu uscatele arhetipuri, Ibrăileanu se situează și el, cum am anticipat deja, pe o poziție asemănătoare: nu geometrizează, nu unifică totul într-un rigid sistem, nu sacrifică frumusețea diversității de dragul unei idei. E drept, mizează mai puțin pe spontaneitatea reactivității etice, dar acordă o importanță la fel de mare

110. Aristotel, *op. cit.*, p. 228.
111. Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 67.

circumstanțelor, opțiunilor individuale care activează neutralitatea principiilor. Ca să nu lungim inutil vorba, morala practică schițată de Ibrăileanu e o subtilă echilibristică între acceptare și refuz, amestec inextricabil de elan vitalist și constrângătoare luciditate, epicureism și pesimism, melancolică exultanță și dezabuzare estetizantă. Depinde de situație. Și de disponibilitatea etică a celui în cauză, firește. În orice caz, relativismul concepției etice e doar un reflex al perspectivei sale antropologice. Citățm doar o secvență: „În viață, de foarte puține ori știi mai dinainte ce ai să faci și ce ai să vorbești, și mai niciodată ce ai să simți și ce ai să gândești. Încolo, tot ce ai să faci și ai să vorbești, tot ce ai să simți și ai să gândești, afli atunci când ai făptuit, când ai vorbit, când ai simțit, când ai gândit. Ai în fața ta, începând chiar din clipa care urmează, viitorul, ca un neant în care înaintezi orbecăind în întuneric, căzând peste faptele și vorbele tale, peste gândirile și simțirile tale. Viața este această izvorâre de fapte, de vorbe, de gândiri și de simțiri, peste care te îmbrâncește etern cine știe cine" (p. 207).

„L'adversité fait l'homme!"... Iată o vorbă cu miez, care-i va fi plăcut mult lui Ibrăileanu. Noi am găsit-o citată de Mihai Ralea în strălucitul său studiu de antropologie, *Explicarea omului*, tradus cândva în franceză de Eugen Ionescu. Legătura nu e întâmplătoare, pentru că, deși nu i-a stat multă vreme în preajmă, Ralea a fost unul dintre cei mai apropiați prieteni ai criticului de la „Viața românească", pe criterii în primul rând de afinitate intelectuală. Și dacă e adevărat ce se zice, că într-o prietenie dintre oameni de vârste diferite nu se știe cine dă și cine primește, să vedem măcar care e, în cazul de față, obiectul trocului, lăsând sursologilor și comparatiștilor avântați plăcerea descoperirii filiațiunilor.

În viziunea lui Ralea, etica e „un mecanism de autoreglare socială", implicând „domolirea și chiar refularea spontaneității formelor de manifestare a impulsurilor vitale", „negația creatoare prin care omul se opune naturii și-și făurește propria sa lume". Toate tipurile evoluate de morală susțin că binele se realizează din plăcere, iar nu din poruncă. Dar câți indivizi reușesc oare să se opună naturii și să-și făurească o lume „numai a lor"? Nu mulți, desigur. Experiența a dovedit că doar societatea poate exercita o presiune eficientă asupra instinctelor mulțimii, ținându-le în frâu. Așa s-a născut morala rigoristă, de tip burghez, morala datoriei. Omul (definit foarte fericit, într-un loc, drept „ființa care amână") nu poate deveni cu adevărat „om", adică „persoană", decât în măsura în care își conservă energiile în sens creator, țintind depășirea propriei naturi și desăvârșirea de sine. Ca atare, „orice înfăptuire etică presupune o renunțare, un grad oarecare de ascetism", pentru că morala „începe acolo unde se inaugurează lupta internă în conștiință, unde neliniștea stârnită de două soluții posibile se rezolvă printr-o renunțare la confortul sufletesc pentru o cale mai dificilă, dar mai justă"[112].

Deși pleacă de la aceleași date ale experienței și de la aceleași situații, atent inventariate, cei doi moraliști ajung la concluzii sensibil diferite. În viziunea lui Ralea, numai obstacolul e creator de valoare. Prin urmare, omul trebuie „să-și provoace singur piedici și dificultăți, pentru a sări peste banalul cotidian, care adoarme și tâmpește", iar viața, „ca să se dezvolte, se cere contrazisă: orice elan e depășirea unui obstacol". Cu toate că se revendică el însuși de la același gen de voluntarism existențial, Ibrăileanu ține să dea gândirii sale un alt veșmânt, sobru, de o

112. Mihai Ralea, *Explicarea omului*, Editura Minerva, București, 1996, p. 141.

eleganță poate cam prea căutată, și puțin desuetă. Ca să dăm doar un exemplu, Ralea face elogiul ridicolului, în maniera eseiștilor spanioli (îndeosebi Unamuno și Ortega y Gasset) frecventați de tinerii noștri intelectuali interbelici, al ridicolului ca formă de sfidare eroică și inadecvare nobilă la mediocra societate burgheză. Însă lui Ibrăileanu ridicolul îi apare, dimpotrivă, drept o formă de manifestare a dezordinii, un exhibiționism inutil, dezagreabilă sinceritate care sfidează regulile bunei funcționări a mecanismului social. Un act sinucigaș, de autoexcludere: „De câte ori te văd sincer, spune moralistul, am impresia că, în războiul tuturora contra tuturora, tu ți-ai lăsat zalele acasă" (p. 196).

Dacă omul lui Ibrăileanu, ireproșabil din punctul de vedere al etichetei, pare mai crispat în societate, lasând impresia unei politeți cam scorțoase și a unui soi de pedanterie spăimoasă, ce trădează nesiguranța, Ralea valorizează în schimb mai puțin regulile comportamentului social în sine, cât naturaletea cu care trebuie să te raportezi la ele, mizând pe șarmul nevinovat al gafelor și măruntelor nepotriviri ce destind atmosfera și-i apropie întotdeauna pe oameni. Naiv, călcând mereu în strâchini, insul ridicol este mai simpatic, fără a stârni bănuieli de tot felul. El cultivă societatea cu bucurie, din dorința expansivă de comunicare cu semenii, pe când celălalt, mizantrop, glacial, se îngrozește de reacțiile excesive (în jurnalul lui Pessoa am găsit această definiție grozavă: „Entuziasmul e o mârlănie!", care cred că ar fi stârnit... entuziasmul criticului de la „Viața românească") și adoptă în războiul cu lumea o strategie defensivă, menită să-l protejeze de invazia vulgarității agresive, ascunse de cele mai multe ori în spatele comportamentului relaxat, familiar, fără fasoane.

„Cu cât ești mai politicos, remarcă Ibrăileanu, cu atât ridici tot mai multe ziduri și forturi împotriva cordialității

inoportune, care dă năvală în incinta vieții tale" (p. 208). Tot așa, relaxarea e semn de moleșeală, de sinucigașă capitulare: „Nu uita un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război. Cu dușmanii, cu prietenii, cu cunoscuții, cu străinii, cu femeia sau cu iubita ta – bagă de seamă ce vorbești și cum vorbești, cât și când îi frecventezi, cum te arăți: vesel, trist, indiferent, tăcut ori vorbăreț. Nu fi un moment distrat, nu te iluziona un moment că ești în stare de pace ori în armistițiu, căci *celălalt* te-ar surprinde" (p. 199).

Pentru Ralea, însă, atenția excesivă îndreptată spre lucrurile din exterior e caracteristică mai degrabă omului primitiv, dornic să se adapteze rapid condițiilor, mediului în care trăiește, asemeni animalului ce adulmecă, nerăbdător, potențiala pradă. În raport cu naturala și fățișa rapacitate a antropoidului, omul civilizat e mai disimulant, pentru că a învățat codul bunelor maniere și știe să-și ascundă cu dibăcie poftele. Diferă doar procedeele, stilul. Scopul rămâne însă același: „În pădurile primitive – ciomagul; în societate – sarcasmul. Expresia fizică a sentimentului, aceeași: arătarea caninilor" (p. 232).

Există, totuși, în natură ca și în societate, exemplare superioare, care fac cinste ideii de om și o înnobilează, purificând-o de zgura strictei animalități și a egoismului acaparator. Adevărata noblețe se edifică, după cum am anticipat, în lumina eticului care se împotrivește instinctului brut și-l modelează, în scopuri, e drept, mai puțin clare. De aceea, omul virtuos pare întotdeauna nițel aiurit, ridicol prin inadecvare la zoritele strădanii de supraviețuire și de căpătuială grabnică ale celorlalți. Dar, dacă exemplarul acesta de elită nu urmărește să se adapteze cu orice preț, și nici să strălucească în fața mulțimii, incapabil fiind de invidie și străin de orice ambiții mărunte, atitudinea sa distrată nu e mai degrabă o formă de singularizare, o atitudine ostentativă, de orgoliu dispre-

țuitor? Nu se transformă, astfel, morala, într-o stridentă vestimentație de paradă? Într-un soi de frac lustruit, țeapăn în aroganța sfidătoare a ridicolului afișat cu înfumurare, ca un fel de aristocratic stigmat?

Cât privește așa-zisa reușită socială, are dreptate Ralea să vadă în psihologia succesului o invenție burgheză, construită pe fondul a tot felul de frustrări și complexe. Urmând aceeași logică, din dispreț față de succes („Ambiția de a străluci e goana după sufragiile proștilor", afirmă și Ibrăileanu într-un loc), adică de prostia vulgară și triumfătoare, ratarea poate fi considerată o formă de manifestare a libertății absolute, un refuz superior, de elegantă distincție. Lenea, eșecul premeditat, iată ambiția celui ce nu vrea să se consacre doar unei cauze, să se devoteze până la capăt unei anumite idei. Opțiunea ar sacrifica, în fond, mulțimea tuturor celorlalte posibilități. Dar tocmai în această indeterminare a scopului se dezvăluie, paradoxal, și frumusețea actului moral. De aceea s-a spus, cu dreptate, că eticul e singurul domeniu în care mijlocul devine scop în sine. A face binele sau a oferi cuiva prilejul unei fapte bune trebuie să fie singura dorință a omului cu suflet ales. Și, dacă o fi adevărat că virtutea desăvârșită e ceva de ordinul prieteniei, cum credea Aristotel, omul care se trezește singur în suferința sa merită să rămână așa, izolat, departe de împlinirea morală, în jalnica fortăreață în care-și va fi ferecat inima. Nu altfel înțelege lucrurile Ibrăileanu, dovadă următorul pasaj: „Când un prieten te părăsește în nenorocirea lui, îți dă tot atâta dovadă că nu ți-a fost prieten adevărat, ca și când te părăsește în nenorocirea ta" (p. 206).

În concluzie, diferențele de concepție ale celor doi prieteni de la „Viața românească" sunt mai degrabă de expresie, de formă, decât de fond. E drept, și temperamentul joacă aici un rol. Ralea expune fie sistematic, în maniera tratatului științific (*Explicarea omului*), fie mai liber, eseistic (cu precădere în *Valori* sau *Înțelesuri*) o teorie a actului

etic, ce evidențiază valoarea faptei, pe când Ibrăileanu prescrie mai mult un cod social, ale cărui reguli sunt scoase dintr-o filosofie doar sugerată, aforistic, în volumul de cugetări, însă explicit formulată în paginile de critică și gazetărie, și insinuată abil în roman, cu o artă a dozajului demnă de un rafinat mânuitor de otrăvuri. E limpede, apoi, că Ralea tinde să radicalizeze opoziția dintre termeni, scoțând eticul cu totul din raza impulsurilor naturale, a acelei atenții care transformă omul într-o ființă mai puțin sinceră, dar mai sociabilă. În ciuda unui scepticism metodologic și a raționalismului de tip voltairean, în ciuda relativismului indus de prestigiul psihologiei (Ralea și-a dat doctoratul cu Pierre Janet, de la care ar fi preluat destule sugestii – vezi, printre altele, teoria „actelor suspensive"), gândirea sa filosofică suferă parcă de o influență gnostică, maniheistă, pentru că plasează eticul undeva, nu doar în afara, ci cumva împotriva naturii și a societății. Mai exact, nu eticul, cât manifestările sale, care trebuie să fie vizibile, să se detașeze de mediocritatea și cenușiul faptelor obișnuite. Virtutea capătă, în acest fel, un caracter ofensiv ce-i scoate pe oameni din amorțeală, fiind receptată, în societate, ca un factor perturbator, de dezordine.

Dar noblețea nu se dezvăluie neapărat printr-o încruntată, țipătoare inadecvare. Și nici numai în ridicolul care, permanentizat, devine stupidă, maniacală sfidare. La fel, ratarea e bine să nu fie un scop în sine, să nu ascundă un nihilism imbecil ori cine știe ce murdare resentimente.

Până la urmă, eticul rămâne o știință inefabilă a medierilor lucide și a opțiunilor spontane, imprevizibile. Ibrăileanu i-a intuit exact caracterul imprecis și glisant până la ambivalență, ceea ce l-a determinat să privească mai adânc, dincolo de aparențe, căutând să cerceteze cauzele și motivele ascunse ale comportamentului așa-zis virtuos. Într-adevăr, în loc să predice o morală anume, criticul preferă să deconstruiască sistematic „virtuțile", demascându-le

ca tot atâtea prejudecăți etice, minciuni confortabile care adorm conștiința și pansează rănile sufletului. Prin urmare, ceea ce face Ibrăileanu nu e atât operă de moralist, cât de logician al sufletului. *Privind viața* nu e o carte de confesional, pentru uzul domnișoarelor bătrâne, ci o culegere de fragmente în care se condensează concluziile a numeroase și complicate procese cogitative, cu punctul de plecare în observația pe viu, în experiența cea mai concretă. Operă de analiză lucidă, așadar. Iar ideile care se desprind din acest tur de forță printre locurile comune ale reflecțiilor despre om sugerează totuși, prin ricoșeu, posibilitatea existenței unor virtuți de cu totul altă natură decât acelea predicate din amvon, virtuți care se pot activa mai puțin emfatic, într-un soi de penumbră, de anonimat social. Nu e vorba de morala non-acțiunii, care prescrie retragerea din lume, ci de o „învățătură" ce sprijină tot afirmarea, dar una subtilă și cu adevărat penetrantă, fără ostentație, în chipul înșelător al celei mai perfecte mediocrități, într-un regim psiho-social de absolută normalitate.

De altfel, refuzul individualismului e o tendință ce se manifestă timpuriu în scrisul lui Ibrăileanu (vezi despărțirea de poezie). Dar abia acum, în reflecțiile acestea și în roman, subiectivitatea se sublimează deplin în forma unei expresii artistice impecabile. Și iată cum reprimarea sistematică a notelor personale devine, în cele din urmă, un stil al grației, al firescului, din care lipsește orice urmă de scrâșnet. Iar eticul, la început doar un banal cod social menit să protejeze interioritatea, ajunge finalmente la interogarea temeiurilor sale adânci, singurele care pot justifica virtutea altfel decât ca imagine pentru ceilalți, ticăloasă mască lucios-onctuoasă pusă pe un chip hidos, dezgustător. În acest sens, politețea, de pildă, nu mai apare ca o formă abilă de camuflaj social, fiind percepută în schimb ca expresie directă, nemijlocită, a delicateții sufletești: „Cei care au sufletul grosolan spun *tu* și

intimilor și slugilor, arătând prin aceasta că pentru dânșii intimitatea înseamnă lipsă de stimă și de respect" (p. 208); „Cine nu e politicos cu slugile și cu animalele, n-are instinctul politeței, ci dresajul, și n-are sufletul sus-pus" (p. 197). De aici, un excesiv simț al pudorii, cu atât mai acut cu cât mai accentuată este și luciditatea, fără de care nu există nici conștiință morală: „Numai naturile grosolane nu roșesc de nici o idee care le vine în cap" (p. 204).

Virtutea trebuie, așadar, cultivată pentru ea însăși, și nu în vederea construirii unei imagini cât mai convenabile în ochii celorlalți. Pentru că minciuna, oricât de „vitală" ar fi în societate, e semnul degradării morale și, implicit, o carență de neiertat a inteligenței: „Pentru un om cu adevărat inteligent, a minți este o sforțare, pe care și-o impune penibil, minciuna contrazicând raporturile reale din lume, prea clare și tiranic impuse minții inteligente" (p. 197).

Un indiciu al slăbiciunii etice e și lipsa de discernământ, care face cu neputință opțiunea între bine și rău: „Oamenii în genere nu preferă minciuna adevărului. Le utilizează pe amândouă fără nici o preferință, după nevoie" (p. 212). Dacă absența discernământului vine din mediocritate, acceptabilă în cele din urmă, autoamăgirea nu mai poate fi tolerată, cel puțin nu de către un om inteligent: „Inteligenții joacă roluri față cu alții; proștii joacă roluri față cu ei înșiși și, dacă sunt prea proști, reușesc să se înșele singuri" (p. 196).

Din prostie și fac oamenii, de obicei, răul, și nu din voință. De aceea, prostul nu poate fi virtuos. Și nici lucid. Grețea Ralea când afirma că morala presupune, de regulă, „o senzualitate minimă și o intelectualitate redusă"[113]. O maximă celebră a lui La Rochefoucauld zice, din contra, că „un sot n'a pas assez d'étoffe pour être bon". Nu altfel

113. Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 144.

crede Ibrăileanu când spune: „Inteligenții se împart în două: buni și răi. Proștii se împart în una: răi" (p. 214). Omul virtuos se ferește de prostia contaminantă și o ignoră: „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalți nu le face onoarea intransigenței tale" (p. 195), fiindcă prostia nu poate fi combătută fără a-l molipsi pe cel ce o combate. Singura soluție ar fi anihilarea totală, „negarea entelehiei" (după o vorbă inspirată a lui Paleologu), a dreptului ei la existență. Nici ura, în fond o iubire întoarsă, nu e în stare să o stârpească. Nici măcar disprețul: „Tu nu bănuiești câtă însemnătate dai acelora pe care îi disprețuiești, condescinzând (*sic!*) să-ți angajezi față cu ei sensibilitatea ta într-o anumită formă" (p. 218). În lume, oricum, „prostia are prioritate".

De aceea, Ibrăileanu crede că însușirea cel mai puțin răspândită printre oameni, chiar și printre cei inteligenți, este delicatețea, cea mai înaltă formă a vieții morale, semnul neechivoc al distincției și nobleții sufletești. Delicatețea presupune, ca o condiție prealabilă, perfecta adecvare a inteligenței la realitate, precum și aglutinarea virtuților într-un întreg care să funcționeze impecabil, fără nici o cacofonie. Pentru că ea este „calitatea supremă și cea mai rară a sufletului omenesc", ce „le presupune pe toate celelalte: inteligența, bunătatea, altruismul, generozitatea, discreția, mărinimia ș.c.l. Un om lipsit de o singură calitate a sufletului nu mai are delicatețea completă. Atunci ea este cu lacune și cu eclipse" (p. 225). În plan social, apoi, această sublimă calitate sufletească îmbracă haina discreției și a stăpânirii de sine, deghizament care poate lua, în ochii apologeților sincerității (indirect, propagatori ai prostiei proliferante și agresive), forma ipocriziei. Iată cum, din nou, pozitivitatea „virtuții" se lămurește în funcție de unghiul din care privim: „Ipocrizia ajunge

uneori a doua natură, și atunci ea devine sinceritate. În cazul acesta sinceritatea devine ipocrizie – când ipocritul, în vederea calculelor sale, își permite accese de sinceritate" (p. 229). Totuși, abstracție făcând de semnificația morală, „ipocrizia bine reușită și bine susținută este victoria omului asupra animalului, a conștientului asupra inconștientului, a inteligenții asupra sentimentelor, este suprema afirmare a acelei virtuți care formează piatra angulară a caracterului și care se numește stăpânire de sine" (p. 226).

Nici stăpânirea de sine (amestec de virtute și viciu, după Aristotel, în aceeași linie a înțelegerii eticului ca „medietate"[114]) nu e o însușire potrivită în toate împrejurările. Dacă în societate aduce multe foloase, în cerc restrâns, printre oameni de care te simți legat, cu prietenii, în familie, o prea mare stăpânire de sine poate lăsa impresia rigidității, a sterilității afective. Ibrăileanu ține să

114. v. Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., Cartea a VI-a, pp. 153-183. În opinia Stagiritului, „dacă stăpânirea de sine implică existența unor dorințe intense și rele, omul cumpătat nu este identic cu omul stăpân pe sine, după cum omul stăpân pe sine nu este un om cumpătat; căci pe omul cumpătat nu-l caracterizează nici dorințele excesive, nici cele rele, pe când omul cu stăpânire de sine trebuie să le resimtă. Și asta pentru că, dacă dorințele acestuia din urmă ar fi bune, dispoziția morală care le interzice să li se dea curs ar fi rea, astfel încât nu totdeauna stăpânirea de sine ar fi expresia virtuții; iar dacă dorințele ar fi slabe fără să fie rele, faptul de a le rezista nu ar avea în sine nimic remarcabil, și nici dacă ar fi rele sau slabe nu ar însemna mare lucru să le reziste. Apoi, dacă stăpânirea de sine te face să perseverezi în orice fel de opinie, ea poate fi și rea, de exemplu când te face să stărui într-o opinie falsă. Și dacă, la rândul ei, lipsa de stăpânire te poate face să abandonezi orice opinie, este posibil să existe și o lipsă de stăpânire bună" (*op. cit.*, p. 156).

sublinieze mereu cât de dificil e să găsești calea cea dreaptă printre atâtea virtuți înșelătoare, gata oricând să-ți scape printre degete. Discreția, de pildă.

Nu a trecut neobservată[115] apropierea de Gracián, teoreticianul baroc al ingeniozității, autorul *Oracolului manual*, un fel de tratat în cinci cărți despre virtuțile omului desăvârșit, care a influențat întregul secol al XVII-lea, fiind imitat cu spor și în veacurile următoare (o concepție similară, care a stat la baza idealului clasic de *honnête homme*, întâlnim, cu câțiva ani mai devreme, la un Nicolas Faret – *L'Honneste-homme*, 1630). Dar *El discreto*, cum se intitulează a treia din cele cinci cărți de morală ale gânditorului spaniol, nu e un termen care desemnează discreția ca tip de comportament, ci discernământul (Sorin Mărculescu, traducătorul operei integrale a lui Gracián în română, a optat pentru varianta *Discernătorul*, nu *Discretul*), adică „puterea de a cumpăni și alege comportarea optimă într-o împrejurare socială dată"[116].

Ibrăileanu are în vedere ambele sensuri, deși în unele locuri insistă asupra înțelesului comun, de „reacție rezervată", atitudine defensivă etc. Percepută în felul acesta, discreția poate lăsa câteodată impresia lipsei de discernământ: „Uneori, din exces de discreție, subliniem prin rezerva noastră ceva ce celălalt credea că trece neobservat, și devenim indiscreți. În unele cazuri, reușind să ne jucăm rolul perfect, excesul de discreție ne face să apărem insensibili" (p. 225).

În lume nu trebuie să ne angajăm în nici un fel sensibilitatea, ca să nu ajungem victimele celor inteligenți

115. Al. Piru, *op. cit.*, p. 455.

116. Vezi Sorin Mărculescu, *Introducere. Mijloace omenești și mijloace divine: o perspectivă integratoare*, la volumul Baltasar Gracián, *Cărțile omului desăvârșit*, Humanitas, 1994, p. 14.

sau să intrăm în tovărășia proștilor. De aceea, gândind cu nostalgie la păcatele tinereților, criticul de la „Viața românească" le găsește, finalmente, o motivație onorabilă: „E mai natural să cauți cu migăleală rime și ritmuri pentru durerile simulate decât pentru cele adevărate – și *e mai onorabil* (s.n.) să le cauți pentru durerile adevărate, decât pentru cele simulate" (p. 198).

Ibrăileanu l-a citit, cu siguranță, pe Machiavelli, de la care va fi învățat destule despre manipulare, de vreme ce a putut scrie că „prin sentimente, oricare: bune sau rele, atârni de oameni. Prin inteligență îi domini" (p. 219). Însă el nu-și propusese să devină sfătuitorul celor puternici. Se mulțumea să-și păstreze nealterată inteligența doar pentru sine, printr-o înviorătoare gimnastică mentală. Reflecțiile din *Privind viața* sunt rezultatul exercițiilor sale de luciditate.

Reversibilitatea stranie a virtuților poate fi ilustrată prin numeroase alte exemple. Iată cât de dificil este să fii recunoscător unui om de elită: „Arătarea recunoștinței, oricât ar fi de discretă, inoportunează și impacientează pe binefăcătorul delicat și, în loc să-l răsplătească pentru faptele bune, îl pedepsește" (p. 221). Tot astfel, mulțumind cuiva pentru o binefacere oarecare, îți oferi un prilej nesperat de jubilație narcisistă: „Recunoștința exagerată pentru atențiile pe care ni le arată cineva este de cele mai multe ori răspunsul amorului nostru propriu măgulit și al vanității noastre satisfăcute" (*ibidem*).

Nici generozitatea nu e scutită de păcate, pentru că ascunde, de obicei, tot felul de complexe și ticăloșii: „Nu-i așa că un fapt josnic al rivalului, folosit în fața femeii care formează obiectul litigiului vostru, este o briză răcoroasă pentru inima ta? Tu însă, cuprins subit de un spirit obiectiv de circumstanță, dar cu cele mai slabe argumente de care ești capabil, iei apărarea rivalului, ca să-i dovedești ei cât ești tu de generos și de superior celuilalt" (p. 230).

Nu altfel stau lucrurile în ceea ce privește atitudinea față de morală: „Când cineva persiflează morala, toate probabilitățile sunt că e un om de treabă. Când cineva predică necontenit morala, toate probabilitățile sunt că e un om plin de păcate" (p. 202).

Bucuria de a judeca pe alții nu e decât o plăcere vulgară, de om inferior: „În societate, nu te ridica împotriva nici unui păcat, ca să nu comiți, din neștiință, vreo nedelicatețe" (p. 214).

Nici ironia nu mai inspiră pic de simpatie, de vreme ce se manifestă, în linia aceleiași logici, ca o formă de exhibiție agresivă, ivită pe solul resentimentului: „Atitudinea ironică în fața vieții este consolarea ipocrită pe care ne-o dăm, depreciind ceea ce ne refuză viața" (*ibidem*).

În societate idealul ar fi să treci, am văzut, cât mai neobservat cu putință. Astfel, „dacă ai îndoieli asupra ta, nu le da pe față, ca să nu dai prostiei dreptul de a-și permite cu tine aceeași atitudine, împrumutând-o de la tine" (p. 206); „Nu spune nimic bun despre tine, căci nimeni nu te va crede. Nu spune nimic rău despre tine, căci toți te vor crede" (p. 198); „Nu mărturisi sentimentul nobil pentru care ai făcut o acțiune, căci nu vei fi crezut. Inventează unul mai puțin nobil și dă-l ca motiv al acțiunii tale, pentru ca oamenii să nu-ți atribuie unul rău de tot" (p. 195) ș.a.m.d.

Se cade să precizăm, pentru a nu fi suspectați de supralicitări și atribuiri abuzive, că aceste reflecții ale lui Ibrăileanu nu sunt de o noutate surprinzătoare, cel puțin nu în privința conținutului lor așa-zis „științific". Într-adevăr, criticul ieșean împrumută adesea cu spor de la alții, după caz, fără a ascunde acest fapt, selectând totuși cu grijă „teoriile", în funcție de propria experiență și de observațiile care l-au ajutat să-și formeze o viziune personală și un stil de gândire. Nota subiectivă a „selecției" nu i-a scăpat nici lui Zarifopol, care avea într-un fel dreptate să spună că „îi vine greu cetitorului să nu trateze colecțiile de

maxime ca niște memorii sufletești"[117]. Nu suntem atât de naivi încât să ignorăm rădăcinile autobiografice ale literaturii criticului. Dar aici, în *Privind viața*, conținutul subiectiv al propriei existențe nu intră în discuție. Sau, dacă intră, e luat doar ca punct de pornire și uitat imediat, devenind repede de nerecunoscut, pentru că datele imediate ale trăirii și ale conștiinței se condensează în geometrie, desen de austeră puritate, în alb-negru, fără culoarea intuiției și fără ornamentele de inutilă splendoare ale imaginației. Experiența personală, transfigurată și consumată imaginar în *Adela*, se decantează, finalmente, în expresia obiectivă, lapidar-abstractă, a cugetărilor din *Privind viața*, spre satisfacția criticului care căuta o salvare din capcana drăcească a odiosului „eu", vinovat de atâtea, zgomotoase, eșecuri, de orăcăitul vanității nesatisfăcute (îmblânzit doar în gânguritul gingaș al sentimentului), de toată gesticulația aceasta pompoasă a afectului. Maxima păstrează numai scheletul, hârca. E drept, cu prețul unor dureroase rezecții, la care puțini sunt dispuși să consimtă înainte de termen.

Dacă pentru Ibrăileanu cultivarea aforismului nu era, se înțelege, un simplu capriciu, să vedem în continuare cum se raporta criticul la rigorile genului. Dintre textele consultate, pe lângă observațiile strecurate ici-colo în fuga condeiului, merită să ne oprim nițel asupra unui comentariu al său din „Viața românească" (nr.7, 1908), prilejuit de lectura volumului de *Cugetări* semnat de Adina Gr. Olănescu, autoare minoră, probabil apropiată de cercul revistei ieșene.

Pe un ton protocolar-ironic, criticul evidențiază raritatea acelor „exemplare omenești de lux" cu preocupări intelectuale, mai ales în țara noastră și, mai ales, în rândul femeilor,

117. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, ed. cit., vol. I, p. 215.

aducându-i astfel autoarei, indirect, un cavaleresc elogiu pentru nobilul interes față de idee. Ibrăileanu ocolește însă cu grație interpretarea propriu-zisă, lansându-se în tot felul de considerații generale, abia acestea demne de toată atenția.

Maximele, observă Ibrăileanu, „fiind niște concluzii ale unor argumentări, pe care autorul nu le desfășoară, niște generalizări scoase din observații, pe care autorul nu ni le face cunoscute", lasă impresia unor „afirmații personale" (vezi și remarcile lui Zarifopol, *supra*). Lipsind verigile raționamentului, aceeași concluzie poate avea premise diferite, chiar opuse. De aici și reversibilitatea enunțurilor, și o anumită stereotipie a formulărilor care facilitează imitația frauduloasă, contrafacerea. Ibrăileanu dă ca exemplu tentativa unui scriitor francez de a-l rescrie pe La Rochefoucauld inversând termenii, transformând afirmațiile din celebrele panseuri în contrariul lor. Faguet, interpretând refăcutele maxime, constată că unele sunt la fel de adevărate, altele mai mult, altele mai puțin. Procedeul dovedește însă nu atât falsitatea gândirii clasicului francez, cât natura reversibilă a oricărui enunț cu pretenții de valabilitate absolută, universală. Dacă Faguet „*argumentează*... și triumfează", lucrul e posibil din cauză că ignoră cu totul argumentele lui La Rochefoucauld, „demonstrația" prealabilă[118].

Tocmai din cauza „viciului" semnalat, lectura maximelor lasă oricărui diletant plăcuta senzație că participă la un ritual, care-l face să emuleze și să nutrească iluzia cogitațiunii, ceea ce (remarcă Zarifopol) „aduce aminte de atenee de provincie, de literați și literate pensionate, (...) de lapidarismul epigramelor de plăcintă sau al inscripțiilor brodate pe canava"[119]. Inflația de „moraliști" justifică, de

118. G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 238.
119. Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 388.

altfel, și popularitatea genului, al cărui domeniu de cercetare este sufletul omenesc. Totuși, competența psihologică nu e la îndemâna oricui. Atunci, cum distingem pe veritabilii moraliști de nesfârșita legiune a impostorilor?

Ibrăileanu subliniază, corect, că originalitatea maximelor nu trebuie căutată în „idee", ci în formulare (și Călinescu tot aici găsea clenciul, piatra de încercare a celui ce vine „cu observația gata făcută"), una cât mai concentrată, transparentă până la limita ambiguității. Veritabilul „cugetător" nu iubește decât exactitatea, precizia de bisturiu a gândirii. Originalitatea cu orice preț e mai mult o erezie școlărească, eșuată în formalism steril, de unde și cultivarea îndărătnică a paradoxurilor, până la scânteietor-ininteligibilele contorsiuni barochiste. Departe de a surprinde întotdeauna adevăruri universale și a avea vreo însemnătate propriu-zis „științifică", maximele reușite sunt, în schimb, un excelent „stimulent pentru gândire", pentru că stabilesc „un nou raport între două noțiuni" și exprimă „generalizarea unor observații – concluzia unui studiu, care nu se dezvoltă"[120].

Foarte originale nu sunt ideile lui Ibrăileanu. Le-am scos însă la lumină pentru a urmări mai bine cum se conjugă teoria cu practica, ceea ce e cu atât mai necesar cu cât reflecțiile din *Privind viața* nu au stârnit cine știe ce elanuri hermeneutice. După știința noastră, dintre puținii comentatori ai volumului, doar Zarifopol și – mai cu seamă – Ralea au spus lucruri substanțiale, dincolo de rezumatul isteț sau însăilarea sfioasă de citate. Altfel, concluzia lui Al. Piru (al cărui studiu rămâne un reper bibliografic greu de ocolit), de pildă, nu poate fi acceptată fără un zâmbet complice, de vreme ce istovitoarea analiză a maximelor îi dezvăluie în cele din urmă spiritualului hermeneut

120. G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 239.

senzaționalul secret că „Ibrăileanu a fost mereu un îndrăgostit"[121]. Chiar... mereu? Credem că, măcar în momentul redactării maximelor, va fi știut ce face! De n-o fi cumva vorba și aici de o simplă prejudecată... Pe lângă această mare descoperire și ascuțitele observații de amănunt, care-l ajută să identifice exact sursele filosofice ale gândirii criticului ieșean, Piru găsește maximelor analizate un singur cusur: „lipsa de conciziune"[122], fapt ce ar împiedica memorarea lor.

Dar trebuie oare să intre toate „cugetările" lui Ibrăileanu în categoria formulelor de extremă lapidaritate și, ca atare, ușor memorabile?

Singurul exeget care s-a ocupat de problema aceasta a fost Ralea. El distinge, în general, trei tipuri de „maxime". Primul ar presupune „cele mai multe calități literare", „fără să se bazeze pe o observație care știe să prindă aspecte originale ale vieții", și „exprimă mai mult lucruri cunoscute", înfățișate prin „comparații perfect proprii" și exemple surprinzătoare. Aceasta ar fi „maxima spirituală" în care au excelat Voltaire („il n'y a que le superflu qui est nécessaire") și Chamfort. Al doilea tip ar fi cel al „maximelor-paradoxe", ilustrat de Wilde, Swift, Shaw și alții. Procedee predilecte: „aspecte parțiale exprimate ca adevăruri generale", „atitudini exact contrarii, perfect antipodice celor obișnuite, plăsmuiri de fantezie prezentate drept realități curente"[123]. Exemplu: „Optimismul e o expresie a fricii" (Wilde). În fine, al treilea tip e mai puțin vanitos, „nu urmărește nici strălucirea orbitoare, nici grația, nici eleganța desăvârșită. Ambiția sa e mai mică. El se mulțumește cu observația care surprinde realitatea crudă și

121. Al. Piru, *op. cit.*, p. 448.
122. *Ibidem*, p. 485.
123. În vol. *Amintiri despre Ibrăileanu*, ed. cit., vol. II, p. 138.

care-o prezintă simplu, încărcată de adevăr. Îndârjirea acestui tip de maximă constă în a trăda secrete până atunci învăluite, în a releva clar și evident ceea ce nu știam din misterele sufletului sau pe care abia le bănuim"[124]. Pentru astfel de maxime-cugetări, „forma e ceva secundar. Totul e observația psihologică și justețea pe care o conține".

Ralea îl consideră pe Ibrăileanu reprezentativ tocmai pentru această din urmă categorie, în trena lui La Rochefoucauld și Freud, gânditorii care „au atins cele mai adânci sondaje în obscuritățile periferice ale sufletului nostru, necălcate până la ei de observatorii comuni – ambii insistând până la saturație în infinite variante asupra celor doi poli ai tuturor tendințelor omenești: amorul propriu și impulsiunea sexuală"[125]. Apropierea nu e, bineînțeles, de tipul tovărășiei între egali. Exorbitanța contiguității valorice ar putea descumpăni, aruncând în deriziune orice tentativă de examen comparatistic. Dar dacă, pe lângă evidenta subordonare, acceptăm și posibilitatea influențelor rodnice, nu doar a penibilelor maimuțăreli cu pretenții de originalitate și profunzime, poate nu e cu totul lipsit de noimă să urmărim, măcar în linii mari, fără amănunțite excursuri detectivistice, modalitatea de adaptare (și, implicit, de diferențiere) a ideilor iluștrilor cugetători în reflecțiile moralistului român. Înainte de a porni într-o asemenea incitantă investigație, trebuie să ne luăm anumite măsuri de prevedere. Nu cumva Ralea exagerează? Nu exclude el, cu bună știință, atâtea alte posibile influențe, în fond, mult mai plauzibile? Dacă pentru La Rochefoucauld Ibrăileanu are, într-adevăr, după cum mărturisește frecvent („una din slăbiciunile mele"[126]), o constantă evlavie, dovadă

124. *Ibidem.*
125. *Ibidem.*
126. *Idem, Opere*, VI, ed. cit., p. 394.

și numeroasele trimiteri la opera moralistului francez, despre Freud și psihanaliză nu avem cunoștință să fi amintit, deși e posibil să se fi informat asupra scrierilor celebrului doctor vienez. Autorul *Adelei* rămăsese ancorat mai degrabă în secolul al XIX-lea, pentru că referințele cele mai consistente din textele sale sunt scoase din psihiatrii sexologi (Krafft-Ebing sau Charcot – căruia Freud i-a fost, de altfel, elev, și încă unul ce nu s-a dezis, cum se întâmplă îndeobște, de învățătura maestrului, recunoscându-i mereu influența asupra propriilor concepții). Dintre filosofii mai noi, cu temeinică formație psihologică, citise aplicat și entuziast pe William James (teoreticianul pragmatismului și fratele celebrului romancier, cu a cărui estetică era uimitor de afin, în multe privințe). Măcar sub acest aspect, observațiile lui Ralea necesită oarecare nuanțări. Să nu le lăsăm în sarcina altora.

Așadar, de la moralistul francez din secolul al XVII-lea împrumută Ibrăileanu, pe lângă concepția despre morală în genere, ideea că toate formele de comportament și toate faptele noastre sunt determinate de metamorfozele prin care trece amorul propriu[127]. Asemeni clasicului autor, și criticul ieșean demască sistematic și fără menajamente impostura, din dorința de a dezvrăji lumea de iluzia „bunătății" ei. Astfel, dacă leapădă straiele de paradă ale civilizației, omul „natural" își redescoperă apetitul enorm de animal carnivor, cruzimea vorace, de primată, instinctul vindicativ, egoismul feroce – dar și frica, lașitatea. Numai

127. Vezi La Rochefoucauld, *Maxime și reflecții*, traducere, note și indice analitic de Aurel Tita, prefață de Ion Vicol, Editura Minerva, București, 1972. Cel mai consistent studiu, în românește, despre maximele clasicului francez îi aparține lui Paul Zarifopol, *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*, în *Pentru arta literară*, ed. cit., vol. I, pp. 367-392.

câteva exemple acum, spre ilustrare: „Toți oamenii doresc un lucru simplu, naiv, logic: ca întreg universul să se comporte astfel încât să le fie bine lor – și le e necaz dacă cumva universul, la începutul lui, a apucat pe o altă cale decât în vederea acestui scop" (p. 198); „Câți oameni ar prefera să moară ei, decât să se scufunde un continent în ocean?" (p. 200); „Când triumful este aproape și, pentru a face ultimul pas, ți se cere o ticăloșie, nu-i așa că-ți vine greu să nu o faci?" (p. 206)[128].

Am putea alege zeci de fragmente din volumul de maxime al moralistului francez în sprijinul aceleiași idei, din perspectiva cărora nici faptele cele mai nobile nu merită prețuite, fiindcă în spatele lor se află întotdeauna motive meschine, de nu cumva tot felul de ticăloșii fără seamăn. Criticul ieșean nu vede altfel lucrurile când spune: „Nu există sacrificiu. A trăi sărac pentru a nu abjura o idee este a prefera plăcerea abstractă și înaltă de a stărui în acea idee, plăcerii senzuale și inferioare de a mânca și a bea bine" (p. 202). Tot așa, „omul nu renunță decât la ceea ce nu-i trebuie ori la ceea ce e imposibil. Dar pentru aceasta i se cere multă filosofie" (p. 197).

Suferințele cele mai cumplite se datorează numai orgoliului, mândriei lezate. Însă o cauză atât de insignifiantă nu poate să nu stârnească râsul. Dacă e adevărat că în orice comedie se ascunde o tragedie, nu văd ce ne-ar împiedica să susținem contrariul. Contrastul dintre cauză și efect ilustrează fără echivoc caracterul comic: „Rănile amorului propriu sunt din cele mai dureroase, dar de cele mai multe ori provoacă râsul" (p. 224), accentuând încă o dată inconsistența și minciuna așa-numitelor sentimente și trăiri

128. Iată și o definiție cinică a lui Hans Vaihinger: „Omenirea e o specie de maimuțe care suferă de megalomanie" (*op. cit.*, p. 24).

interioare. Bine, dar iubirea? O fi și ea o păcăleală, o glumă pe gustul copiilor fără minte?

Cel puțin aici, în *Privind viața*, așa înclină Ibrăileanu să vadă lucrurile.

Între bărbat și femeie, ființe trăind pe planete diferite – „Nimic nu este mai deosebit de bărbat decât femeia, fiindcă tot ce este în natură e numai altfel decât bărbatul, pe când femeia e contrariul lui" (p. 209) –, nu pot exista decât raporturi... „naturale", *recte* amoroase. Dar amorul exclude „îndatoririle morale" (p. 201). De aici, o serie de discriminări pe care e bine să le reținem, măcar *en passant*.

Ibrăileanu, cum se observă lesne, identifică pe femeie cu natura, iar pe bărbat, cu spiritul. Femeia are mai dezvoltate simțurile, pe când bărbatul, simțul moral, inteligența. Ei îi revine afectul și senzorialitatea, lui – imaginația. Ea trăiește, din această cauză, numai în prezent, în vreme ce el are mai dezvoltat sentimentul trecutului. Inteligența și imaginația retrospectivă ascut bărbatului percepția timpului și frica de moarte. Legată doar de afect și simțuri, femeia nu trăiește, în schimb, decât în prezent: „Bărbații se tem mai mult de moarte decât femeile, pentru că au sentimentul trecutului mai puternic, pentru că au inteligența și imaginația mai vii și pentru că ei sunt elementul activ în crearea vieții. Viața, cu cât e mai intensă și mai conștientă, cu atâta are mai mult oroare de neant" (p. 216)[129].

În raporturile dintre bărbat și femeie, ca și în natură, disimularea e arma sexului slab. Bărbatul nu are cum să se ascundă față de femeie – nu-și poate camufla intențiile, adică. Pentru că apropierea dintre ei nu are decât un singur resort (instinctul sexual), și un singur scop (perpetuarea speciei): „Disimularea femeii față cu bărbatul e în

129. Reflecțiile acestea anticipează atmosfera morală și concepția erotică dezvoltată în *Adela*.

ordinea lucrurilor, pe când a bărbatului față cu femeia e contra naturii, e o lașitate, e antipatică" (p. 211). Cochetăria devine, din pricina aceasta, o strategie ridicolă, adoptată ca un fel de succedaneu al trăirilor autentice, pe fondul decadent al pervertirii simțurilor. Sub straturile groase și țipătoare de fard se ghicește paloarea trupului desangvinizat și inert: „A flirta, adică, în ultimă analiză, a face și a asculta propuneri învăluite, pe departe, lipsite de seriozitate, este, din partea bărbatului, un semn de grosolănie sufletească și de lipsă de patosul virilității; este, din partea femeii care primește manejul, dovada unui suflet de cocotă ori de servitoare. Numai iubirea, rămânând în marginile decenței și ale respectului, poate forma subiectul unor anumite convorbiri între un bărbat și o femeie cu instinctele sănătoase și simțul estetic nepervertit" (p. 213).

De aceea, prietenia (virtutea în care eticul își găsește una dintre cele mai sublime împliniri ale sale), presupusa comuniune spirituală dintre bărbat și femeie, nu e posibilă într-o lume diferențiată pe sexe: „În amorul pasionat nu e, nu poate fi prietenie. Într-o femeie pe care o iubești pasionat, totu-i femeie, și prietenia nu-și găsește nici un loc unde să se plaseze" (p. 215). Pasiunea erotică, prin caracterul ei obsesiv și acaparator, exclude judecata morală și imperativele categorice: „Amorul alungă prietenia dintre un bărbat și o femeie, pentru că încrederea și simpatia nu pot ține piept pasiunii arzătoare de primitiv, dorință de acaparare, suspiciunilor și celorlalte porniri egoiste ale amorului, care otrăvesc mai ales sufletul bărbatului, așa de inferior femeii în această privință" (p. 220).

Posesivitatea naște, apoi, gelozia, de care bărbații suferă infinit mai mult, pentru că au mai dezvoltat simțul proprietății: „Puțini oameni ar prefera ca femeia pe care ei o iubesc pasionat să iubească pe altul decât să moară" (p. 221). Complicată de imaginație, gelozia se proiectează,

retrospectiv, într-un adevărat infern, abolit numai în prezența obiectului pasiunii și a imaginii sale concrete: „Gelozia pricinuită de o femeie e mai chinuitoare în absența ei, pentru că torturile geloziei sunt produse de imaginație, și când femeia e de față, imaginea ei absorbantă îți paralizează imaginația" (p. 213)[130].

Ibrăileanu citise cu pasiune și aplicație *À la recherche du temps perdu*, de unde va fi preluat, probabil, destule sugestii, de vreme ce înțelege și el gelozia ca expresie emblematică a iraționalității vieții afective, probând imposibilitatea de a gândi logic sufletul uman. Acceptând ideea, foarte proustiană, că obiectul pasiunii nu e decât un simplu pretext pentru imaginație, ajungem apoi lesne la concluzia necesității abolirii realității și a transformării femeii iubite într-o pură absență. Prezența ei suspendă, numai pentru moment, suspiciunea și anxietatea amantului, paralizându-i imaginația. Iubirea (și, subiacent, gelozia) nu are însă nevoie de justificări exterioare: „De cele mai multe ori n-o iubești pentru că are calități, ci are calități pentru că o iubești" (p. 209). La fel, „când poți reuși să spui pentru ce iubești pe o femeie, n-o iubești cu adevărat" (p. 220). Și asta pentru că îndrăgostirea își află mobilul în dorința de a străpunge misterul, enigma în care se învăluie mereu, cu abilitate, femeia. Sau, mai bine zis, în care o învăluie cel ce iubește, unicizând-o: „Din cele câteva sute de milioane de înamorați de pe glob din acest moment, fiecare crede că femeia pe care o iubește este unica, este o apariție supranaturală, este singura ființă fermecătoare, singurul

130. Dorian, îndrăgostitul din schița publicată postum sub titlul *Doamna X*, ar fi murit „pentru că nu putea s-o aibă (pe femeia iubită, n.n.) și în trecut și pentru că nu putea să aibă tot sufletul ei în prezent" (vezi G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 276).

izvor de felicități, singura care poate da farmecul cel mare al vieții, singura... E cam comic" (p. 201). La rigoare, dragostea se explică prin autosugestie, luând forma unei mistificații voluntare menite să anihileze spaima de moarte: „Imaginația și inteligența sunt izvoare de frică. Și cum marea problemă a vieții este moartea, inteligenții sunt în inferioritate și în privința acestei probleme capitale a existenței noastre" (p. 218)[131]

Numai prietenia, cum anticipam, este în stare să îmblânzească suspiciunea geloziei și frica în fața morții. Rară și între bărbați, prietenia e însă aproape imposibilă între femei, pentru că „ține de categoria sublimului", or femeia „e născută numai pentru frumos" (p. 221). Ibrăileanu radicalizează din nou opoziția dintre termeni, într-un pasaj semnificativ pentru ilustrarea concepției sale erotice, prin care trece uneori suflul eretic al gnozei: „Sublimul vieții – ascensiunea pe piscurile înalte ale existenței – exclude sentimentalitatea, care supune pe om micilor nevoi ale celor din jurul lui" (p. 220).

Prin urmare, pe bărbat îl leagă de femeie numai afectul, temperamentul (frumosul) – nu inteligența (care ține de sublim): „Ceea ce provoacă amorul unui bărbat e temperamentul femeii. Iar știința ne spune că temperamentul este fizionomia organelor vieții vegetative" (p. 226). Sare în ochi, aici, influența lui Weininger, care demonstrase că femeia, reprezentând specia, „nu are caracter". Ea nu contează ca individualitate, cât ca întrupare a unei esențe de ordin general („natura", „eternul feminin" etc.). Nici femeia nu simte, e drept, nimic pentru bărbații în natura cărora inteligența a șters cu totul urmele pitecantropului: „În deosebire de geniile artistice, care sunt niște explozii

131. Aceeași concepție, repetăm, se regăsește transpusă, *tale quale*, în romanul criticului.

ale naturii exuberante, geniile pur intelectuale nu simt, de obicei, nimic pentru femei, pentru că geniile intelectuale, suprema debrutalizare a vieții, fiind punctele luminoase în care materia capătă în sfârșit deplină conștiință de ea însăși, natura a avut grijă să nu le întindă acea cursă numită amor, care este dușmanul cel mai neîmpăcat al liberei dezvoltări a inteligenții pure. Femeile, la rândul lor, nu simt nici ele nimic pentru aceste ființe abstracte" (p. 228).

Tot temperamentul dictează femeii să-și ascundă, deopotrivă, trupul și sufletul de indiscreția privirilor masculine. Dar această atitudine reflectă nu atât cumințenia și puritatea feciorelnică, ci, dimpotrivă, conștiința acută a propriului corp și a sexualității. Paradoxal, tocmai femeile excesiv de pudice devin niște „animale de pradă în iatac"[132]. Ibrăileanu se dovedește, încă o dată, necruțător și crud cu nevinovatele tertipuri ale urmașelor Evei, cărora le recunoaște, finalmente, aptitudinea de a trăi moral și cast, însă pune această virtute pe seama unei carențe, a unui deficit de feminitate: „Femeile caste, din lipsă de temperament, au

132. Spre ilustrare, iată și un pasaj din *Adela*: „ (...) își trăgea mereu rochia în jos, fără nici o nevoie, căci abia i se zărea vârful botinelor. Mișcarea asta, foarte obișnuită ei, i-a devenit irezistibilă, ca un tic nervos, căci e vădit că o face fără să vrea și poate fără să știe. (Gestul acesta, observat și la alte femei, e semnul unei pudori excesive, datorită unei excesive feminități, care trimite mereu în conștiință ecoul ei puternic, dar, în același timp – și în contra instinctului de apărare care-l dictează – el solicită și pune problema)" (ed. cit., p. 90). După ce exclamă, torturat de dorință: „Ce tulburătoare sunt mișcările Adelei când umblă!", raționalul Codrescu conchide: „O femeie pudică ar trebui să nu umble. Dacă ar fi logică în rezerva ei, ar trebui nici să respire. Ar trebui să se suprime." (*ibidem*, p. 152).

mai puțin dezvoltată pudoarea corpului, din cauza ecoului slab pe care-l trimite în conștiința lor feminitatea lor redusă" (p. 217). Pudoarea corpului reflectă, pe de altă parte, sănătatea instinctului sexual, pe care femeia e nevoită să-l disimuleze, în vederea celei mai potrivite alegeri: „Femeile au mai multă delicateță în realitățile iubirii decât bărbații. O femeie normală (*sic!*) nu va intra niciodată în intimități cu un bărbat de pe o treaptă socială cu mult inferioară ei, ori cu un bărbat pentru care nu are cel puțin afecțiune. Pentru bărbați de obicei asemenea incompatibilități nu există. Această deosebire se poate exprima pe scurt astfel: este indiferent la urma urmei pe cine supui, dar nu este indiferent cui te supui" (p. 205)

Într-adevăr, când e vorba de exemplarele superior înzestrate, deghizamentul devine expresie naturală, de un firesc desăvârșit, a delicateții sufletești: „Unele femei nu se rușinează să apară în haine sumare față de servitori, pentru că au sentimentul că servitorii nu sunt oameni. Altele se rușinează de goliciunea lor în fața animalelor, pentru că animalele au ochi ca și oamenii..." (p. 204). De asemenea, oficiile vieții organice pretind, din punctul de vedere al bunei cuviințe, izolarea de societate: „A mânca, act eminamente brutal și inestetic, ar fi devenit cu siguranță rușinos dacă izolarea pentru îndeplinirea acestei funcțiuni n-ar stingheri cu totul practica vieții omenești. Se zice că pe Alfred de Vigny nu l-a văzut mâncând nici un străin" (p. 205). Urmând aceeași logică, cu cât e mai pudică, respectând cu perfectă strictețe rigorile vieții sociale, cu atât atrage mai mult femeia atenția sexuală a bărbatului: „O femeie de rasă și de lux este un produs rafinat în salon și un animal primitiv în iatac. O femeie comună e gospodină și într-un caz și în altul" (p. 199).

Într-o serie de articole din „Viața românească" Ibrăileanu tratează aceleași probleme, adăugând unele nuanțe care lipsesc din reflecțiile adunate separat în volum. Să reținem măcar câteva. Criticul subliniază acum că, deși impresionabilă într-un grad mai mare decât bărbatul, și, prin urmare, incapabilă de obiectivare, femeia se dovedește totuși superioară acestuia prin finețea intelectuală[133]. Pe lângă delicatețea în realitățile iubirii, prin care întrece, din nou, pe bărbat, ea are în cel mai înalt grad capacitatea dăruirii totale, până la completa anihilare a propriei personalități (pardon, a propriului temperament! – ar fi spus Ibrăileanu, în acord cu gânditorii săi preferați). Tandrețea ar fi, printre altele, cea mai frumoasă și nobilă însușire a

133. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 191: „Fără îndoială că femeia are o finețe intelectuală prin care întrece pe bărbat. Un bărbat niciodată n-are să găcească cu atâta siguranță și repeziciune, într-un moment dat, ceea ce se petrece în sufletul altui om – mai ales în sufletul femeii. E greu s-ascunzi ceea ce simți și ce gândești în fața unei femei, mai ales atunci când ea e interesată în cauză. Un bărbat, din acest punct de vedere, e dezarmat. Parcă ar fi de sticlă. (...) Dar dacă femeia este înarmată cu o repede și sigură pătrundere în sufletul altora, apoi când e vorba ca ea să generalizeze pe baza acestor observații, să definească tipul intelectual și moral al cuiva, să spună, concludând, «ce fel de om» e cutare – atunci talentul ei psihologic devine mult mai slab. Bărbatului, deși mai puțin pătrunzător în fiecare moment, îi ajung rarele-i observații pentru a reconstitui sufletul unui om, pentru a spune ce este cineva". Și Stendhal (în *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, postfață de Vera Călin, E.P.L.U., București, 1968) credea că „femeile sunt însetate de emoții", pe care le preferă rațiunii. Rațiunea „nu le e niciodată utilă" (*op. cit.*, p. 35), afirmă tranșant autorul *Mănăstirii din Parma*.

femeii, a cărei supremă împlinire o aduce abia maternitatea[134]. Dar în *Privind viața*, ca un ecou al lecturii din Schopenhauer și din emulii săi, accentul cade pe latura funestă a procreației, care nu face decât să perpetueze răul.

Amănuntele acestea nu sunt chiar fără sens, pentru că dau seamă de complexitatea viziunii lui Ibrăileanu, de natura ei, cum spuneam, mai mult artistică decât „științifică". Apropierea de La Rochefoucauld e mai pronunțată în *Privind viața* decât în roman ori în textele critice sau gazetărești. Drept dovadă, iată ce am descoperit într-o bucată publicată postum, care a servit drept laborator al *Adelei*, și intitulată *Doamna X*[135]. Naratorul afirmă aici, foarte interesant, că „însușirea dominantă" a acestei femei

---

134. Aceeași părere o are și Unamuno (vezi *Jurnalul intim*, Polirom, 1998), filosoful care nu s-a speriat de urmările grave ale procreației, dovadă mulțimea progeniturilor sale – a avut nu mai puțin de opt copii!

135. Rezonanțele camilpetresciene nu se rezumă numai la titlu. Iată portretul personajului imaginat de Ibrăileanu: „Văzută din fotografie, Doamna X nu e nici urâtă, nici frumoasă, e însă extrem de distinsă, ori, mai bine, inclasificabilă. (...) O frunte exagerat de mare, certificat al inteligenții ei neobișnuite, umbrită de un păr cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei ardent. Ochii cenușii, mobili, luminoși, răzători, în care vorbește interesul ei veșnic viu pentru tot și pentru toate și în care se aprinde necontenit sufletul ei neliniștit, sau, uneori, ficși, reci, privind în gol, când gândul e concentrat ori patima adâncă. O gură mare și roșie, care anunță sinceritatea și bunătatea, care făgăduiește pasiunea și voluptatea" (*Opere*, VI, p. 266). „E șatenă, bătând spre un blond roșietic. Brațele albe, rotunde, lenește, subțiri la încheietura mâinii și progresând accentuat în amploare spre cot. Mersul drept, sigur, insistent, poruncitor, ca și întreaga ei alură. Piciorul, ca o mânuță de mic. Mâna slabă, nervoasă, amicală. (...) E ușor

de elită (prototip al Adelei, de fapt), însușirea „care determină, în ultimă instanță, toată sensibilitatea ei, e *amorul propriu* (s.n.)". Iată cum, de la înțelesul comun, de egoism meschin, animalic, amorul propriu ia acum un sens cu totul opus, de catalizator al personalității umane (reversibilitatea viciu-virtute iese din nou în evidență). În consecință, iubirea de sine ar putea fi luată drept condiția de bază a existenței și activării tuturor virtuților. Așa cel puțin vedea lucrurile Aristotel, din moment ce susține că „omul virtuos trebuie să se iubească cel mai mult pe sine"[136] – numai în felul acesta va putea iubi și pe altcineva. Pentru că iubirea „este asemănătoare unui act creator", și „toate sentimentele derivă, de fapt, din cele ale individului față de sine, de unde iradiază și spre alții"[137]. Observația are un miez adânc, vădind excepționala pătrundere psihologică a filosofului antic. Dar La Rochefoucauld și (pe urmele lui, fără să meargă atât de departe și fără spiritul de finețe al contelui) Ibrăileanu, ambii, au pus accentul mai mult pe latura negativă, de egoism rapace, a amorului propriu sau, mai exact, a manifestărilor de comportament legate de o astfel de ambiguă însușire.

Și totuși, concepția moralistului de la „Viața românească" se îndepărtează adesea de caracterul pur psihologic al observațiilor clasicului francez, pentru că reduce deseori viața la condițiunea sa strict materială, cu răceală și cu o detașare aproape „științifică", ca în exemplul următor: „A trăi este a te strecura prin legile naturii ca printre niște

friguroasă" (*ibidem*). Asemănarea de esență cu Doamna T este uimitoare. Camil Petrescu avea toate motivele să se arate indignat de frauda criticului ieșean, care și-ar fi ținut la sertar romanul din lașitate, lăsând pe umerii altora greul bătăliei pentru impunerea genului analitic.

136. Aristotel, *op. cit.*, p. 228.

137. *Ibidem*, p. 226.

curse complicate și nevăzute, spre a-ți păstra, în forma dată ție, cele câteva zeci de kilograme de materie, pe care ți le împrumută vremelnic natura și care sunt tu" (p. 233).

Imediat însă, ca o mișcare de recul, autorul denunță natura criminală a vieţuirii pur biologice, care îngrădește libertatea spiritului și a conștiinței umane: „Crima fundamentală a naturii împotriva omului e că a pus conștiința unui Kant într-un corp de mamifer supus legilor stupide ale materiei care, cu un curent imperceptibil de aer ori cu o infimă bacterie, poate stinge pentru eternitate conștiința în care se aprinsese un univers" (p. 216).

Pe de o parte, în termeni freudieni, instinctele eului (ale morții); pe de alta, instinctele sexuale (ale vieții). Convergențele cu psihanaliza sunt evidente, deși s-ar putea să fie vorba mai degrabă de simple coincidențe. Ideile circulă. Nici Freud nu și-a inventat teoriile din nimic. Ibrăileanu a putut găsi la alții lucruri precum cele afirmate într-un studiu care a avut momentul său de glorie. „Omului, spune Freud, îi este imanentă o tendință către perfecțiune care l-a făcut să atingă actualul stadiu al performanței spirituale și al sublimării morale", iar „ceea ce apare la un mic număr de indivizi drept *tendință irezistibilă spre continuă desăvârșire* (s.n.) nu este altceva decât o *consecință a represiunii instinctelor* (s.n.), represiune care stă la baza a tot ce are mai valoros cultura umană"[138].

138. Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*, trad. George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Jurnalul Literar, 1992, p. 62. Oricum, după Vaihinger, „așa zisele taine ale universului nu vor putea fi niciodată deslușite, căci cea mai mare parte din ceea ce ni se pare enigmatic constă în contradicții create de noi înșine" (*op. cit.*, p. 93). Dar „contradicția este forța motrice a gândirii". De aceea, „pentru omul superior iluzia este și trebuie să fie conștientă" (*ibidem*, p. 466).

Nu mai are sens să insistăm. Ibrăileanu ar fi subscris fără rezerve la vorbele magistrului vienez. Dar nu cu seninătatea experimentatorului lucid, lipsit de iluzii, ci cu regretul omului care se întoarce mereu în trecut, cu nostalgia anilor ce nu se mai întorc niciodată și a tinereții pe veci pierdute. Cuvintele următoare sunt pline de toată amărăciunea celui ce simte că se desparte de viață, știindu-i foarte bine întregul preț: „Cât e de trist sfârșitul vieții normale, care se încheie cu bine. Ființa încântătoare de acum treizeci de ani, fata cu cozile pe spate plină de visuri și de iluzii, astăzi și-a întors privirile de la stele, și-a plecat capul spre pământ, apăsată de greutatea vieții" (p. 222); „Nu-ți sunt scumpe încrețiturile de pe fruntea și de la ochii femeii tale? Gândește-te bine că încrețiturile astea s-au făcut în lunga voastră tovărășie de griji și nevoi. Gândește-te bine că ele sunt semnul că se apropie vremea când tu și tovarășa ta aveți să vă despărțiți pentru totdeauna. Gândește-te că asta e fata râzătoare pe care o așteptai cu pieptul înfrigurat în nopțile de vară" (p. 210). Cutremurătoare observații! Numai în jurnalele târzii ale lui Eugen Ionescu am mai întâlnit o asemenea tulburătoare și acută percepție a urmelor devastatoare pe care le lasă timpul pe chipul și pe trupul ființei iubite (adânc emoționante sunt paginile despre soția sa, Rodica, ajunsă o biată octogenară ruinată de boală). Câtă omenească spaimă în fața ravagiilor bătrâneții!...

Iată că, deși avea dreptate Ralea să-l plaseze pe Ibrăileanu în trena celor doi gânditori, nu trebuia, totuși, să și absolutizeze aceste influențe. Autorul *Adelei*, am spus-o repetat, nu sacrifică frumusețea diversității de dragul unei singure idei. Își permite câteodată și accese de frivolitate, cultivând (ce-i drept, extrem de rar) paradoxul ori calamburul cu șart, adică maxima mai puțin bazată pe observație, cât pe ingeniozitatea îmbinării cuvintelor. Iată

ce am cules: „Tot ce nu este etern este zadarnic. Nimic nu este etern" (p. 214). Sau: „În amor omul se mulțumește cu un nimic, și nu se mulțumește cu nimic" (p. 214). Puțin, trebuie să recunoaștem.

În *Creație și analiză*, apoi, criticul manifesta serioase rezerve față de folosirea comparațiilor în genul aforistic, reflexiv, acceptându-le numai cu condiția să stabilească un raport nou și surprinzător între două noțiuni, să aibă, așadar, o funcție de cunoaștere. Nu să plasticizeze ideea, într-un mod banal, când nu de-a dreptul comic (spre exemplu, comparația pasiunii cu „o... minge: cu cât o arunci mai tare, cu atât sare mai sus"), ci să o exprime cât mai exact, în toată puritatea ei abstractă. Ibrăileanu folosește totuși, chiar dacă parcimonios, procedeul. Iată două mostre: „Amorul, ca și soarele, e un singur moment la zenit: în momentul primului «da»" (p. 212). Analogia e aici bine găsită, și sugerează o relație altfel destul de limpede între eros (principiu vital, cu iradiere cosmică) și soare, simbolul vieții înseși. Cu toate acestea, rămâne discutabil sporul cognitiv adus prin astfel de genuflexiuni verbale. Un plus de cunoaștere nu aduce nici comparația următoare: „Omul care, prin vorbe, gesturi, fapte mărunte își descarcă necontenit sentimentele, în măsura în care ele apar, e tot așa de impropriu pentru acțiune sistematică, grea și lungă ca și, pentru tracțiune intensă, o locomotivă care și-ar pierde necontenit vaporii, pufnind prin toate deschizăturile" (p. 198). Imaginea stârnește mai degrabă râsul prin asocierea insolită, aproape... futuristă.

Ibrăileanu nu-și irosește însă mult timp cu digitația literară, exercițiu preliminar reflecției propriu-zise. Revine mereu asupra aceleiași, unice, obsesii, născută din neputința de a înțelege – ca să citățm din clasici – *comment peut-on être... femme*? Și ce înseamnă, oare, una ca asta? Ce este, în fond, femeia? Capcană, în sens schopenhauerian?

Ori tandră și înțelegătoare tovarășă de viață? Înger sau demon? Logodnică de-a pururi? Mamă iubitoare?

De altfel, ambivalența simbolurilor feminine lasă deschisă posibilitatea conversiunii. De la impulsul sexual la dragostea contemplativă pentru frumos e cale lungă. Ibrăileanu o parcurge cu succes, fără să uite, totuși, de unde a plecat. De aici și incapacitatea de a opta, aspirația de a trăi simultan în biologie și în lumea imaterială a spiritului. Dezbătută insistent într-o serie de articole încă din tinerețe (vezi mai cu seamă *Foileton!* și *Un manuscript rătăcit*, apărute în „Lumea nouă", nr. 146 și 187 / 1895), problema va fi pusă în termeni mult mai dramatici în *Adela*, pentru că tragedia lui Codrescu are la bază aceeași indecizie insurmontabilă, aceeași oscilație fără soluție între prietenie și pasiune, între ideea pură și manifestările ei concrete. „Cum să iubească pe o femeie care-i arătase prietenie?", se întreba junele gazetar ce începea să priceapă câte ceva din complicatul mecanism psihologic. „Ce antiteză între amor și prietenie!... Între amor și legăturile pur sufletești!..."[139]. Dar iată ce spune tot atunci, în alt loc, încercând să pună capăt războiului dintre suflet și trup: „Amorul e o sumă psihologică, un aliaj de sexualitate și prietenie"[140] – deși, ca orice tânăr fără experiență, tinde să dea tot „inimii" partea leului: „ființa fizică are cel mai mic rol într-un amor adevărat", care „pleacă de la inimă". Uitând pentru o clipă de frumusețile sufletului, identifică în cele din urmă motivul îndrăgostirii în „impresia ce ți-o face chipul femeii", pentru a declara apoi, nu fără consternare, că omul „e un animal care are două sexuri"[141].

139. G. Ibrăileanu, *Opere*, V, ed. cit., p. 539.
140. *Idem*, *Opere*, VI, ed. cit., p. 172.
141. *Ibidem*, p. 178.

Nebunie și luciditate. Nu una sau alta. Aceasta e formula care definește cel mai exact concepția (nu numai despre dragoste) a lui Ibrăileanu, factor modelator al imaginarului său artistic, care a lăsat urme adânci și în biografie. Iată, de pildă, ce-i mărturisește lui Zarifopol într-o scrisoare: „Eu – mă lupt cu marele meu dușman, adică cu mine însumi. În fiecare zi descopăr alte... primejdii. E teribilă această nebunie lucidă. Dar cum poți combate această boală? (...) Sănătatea e a nu gândi la ceea ce-i posibil. Ei, sănătatea asta n-o mai am" (Către Zarifopol, februarie, 1922)[142].

Cel ce punea delicatețea mai presus de orice altă însușire a sufletului omenesc nu avea cum să comită grosolănia de a nu fi lucid. Iar luciditatea nu l-a împiedicat să viseze și să se gândească „la ceea ce e posibil". Ibrăileanu a reușit uimitoarea performanță de a trăi „nebunia" ca pe o stare de grație, în limitele bunei cuviințe dar și dincolo de ele, în orizontul sublimului moral. Acolo unde morala însăși devine grație.

142. *Ibidem*, p. 395.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III. Salvarea criticului

Morala grației nu e, în fond, decât o formulă menită să ilustreze ideea mai veche a lui Ibrăileanu potrivit căreia arta, în ciuda înfățișărilor ei înșelătoare și enigmatice, își găsește mereu un viguros temei etic, așa cum și eticul, la anumită altitudine, devine operă de artă. De la aceleași premise pleacă și unicul roman al pătrunzătorului moralist, confirmându-le apoi, deplin, prin frumusețea fictiunii înseși, motiv suficient de puternic pentru a hrăni voința de iluzie a criticului metamorfozat, măcar pentru câteva clipe, în cititor – un cititor naiv, firește!

Din perspectiva aceasta privind lucrurile, să fie oare lectura singura soluție salvatoare? Așa s-ar părea, având în vedere atitudinea celui ce vorbea la un moment dat, în deplină cunoștință de cauză, despre mizeria criticii literare și a procesului analitic în genere. Chiar și literatura, presupunând că e mai mult decât un ingredient euforizant pentru momentele de răgaz, până la urmă tot în același impas ajunge. Este însă Ibrăileanu o bună călăuză? Rămâne de văzut. Oricum, ceea ce iese în evidență imediat, încă de la primele pagini, este caracterul programatic al literaturii sale.

Într-adevăr, departe de a fi un produs al fanteziei dezlănțuite, *Adela* pare mai mult o plăsmuire cu miză teoretic-demonstrativă, un fel de *mise en scène* a aforismelor din *Privind viața* și a reflecțiilor teoretice din

Creație și analiză. Pe de altă parte, rădăcinile autobiografice ale ficțiunii nu pot fi nici ele cu totul neglijate, în ciuda efortului exegetic depus de unii comentatori pentru a ne convinge că opera poate trăi foarte bine și singură. Divorțul acesta irevocabil nu avea cum să fie pe placul lui Ibrăileanu. Drept urmare, nu vom considera drept pură întâmplare corespondențele dintre existența concretă a autorului și cea a doctorului Emil Codrescu, orice ar spune propovăduitorii de bună credință ai autonomiei esteticului.

Susținător al tendenționismului, criticul de la „Viața românească" a subliniat mereu importanța concepției despre realitate a artistului, în linia unei foarte originale și moderne teorii a personalității, din perspectiva căreia creația artistică trebuie înțeleasă ca substitut al vieții (nu copie, imitație sterilă), expresie particulară a unei energii misterioase și inexplicabile. Prin urmare, să nu-i trădăm ideile și să-i citim textul în cheia pe care el însuși ne-o pune la îndemână. Procedând astfel, romanul lui Ibrăileanu ni se dezvăluie ca operă de ecleraj, imagine reflectată într-o lumină ce iradiază de undeva, de departe, din miezul adânc și tainic al personalității artistului (cf. *supra*). Din unghiul acesta, toate drumurile duc în același loc, la izvor. Romanul are însă avantajele sale, printre care superioritatea estetică nu va fi fost printre cele mai neînsemnate. Dar nu e numai atât.

Ibrăileanu, după cum am avut prilejul să constatăm, prețuia îndeosebi „realismul" (înțeles ca „energetism"), romanul de creație și, în genere, toate acele forme artistice „mai vii decât viața" care îmbogățesc conținutul de reprezentări ale lumii și contribuie la o mai bună și mai complexă cunoaștere a omului. „Creația" presupune, apoi, voința obiectivării, reprimarea impulsurilor îngust subiective și canalizarea energiei în vederea altor scopuri decât

cele dictate de mișmașurile cărnii. Iar analiza, care vine după creație, cu atât mai mult. Printre altele, Ibrăileanu atrăsese atenția și asupra diferenței dintre analiza propriu-zis morală și introspecție, abia ultima cu adevărat remarcabilă, din moment ce pune sub microscop, înjosindu-le, până și cele mai sfinte conținuturi sufletești. Ale propriei persoane, nu ale altora. Fiindcă analistul e un experimentator nițel masochist, ce se ia mai întâi pe sine ca obiect de observație, și numai după aceea își asumă riscul generalizării. Cine se închipuie cugetător înainte de această chinuitoare asceză preliminară eșuează în preceptistică ieftină, ușor de recunoscut după ambalaj.

Semnalând nivelul înalt de abstractizare la care ajunsese romanul european cu Gide, Rostand sau Mauriac, Ibrăileanu ținea să-i scoată în evidență, subiacent, deficitul de creație (exceptând, desigur, „cazul Proust"). Potrivit propriei concepții organicist-evoluționiste, dacă literatura occidentală depășise stadiul creației, până la un formalism abstract, de geometrie pură, fără viață, romanul românesc nu atinsese nici măcar o treaptă cât de cât acceptabilă, în sensul obiectivării. De analiză nici nu putea fi vorba. Prin urmare, cum se explică opțiunea lui Ibrăileanu? Să fie oare *Adela* rodul ambițioasei tentative de sincronizare cu vestitele modele occidentale? Puțin probabil. De asemenea ambiții se făceau vrednici mai degrabă adversarii criticului de la Iași, printre care Lovinescu nu era dintre cei mai mărunți. Atunci?

Mai întâi – era de așteptat – criticul respinge, hotărât, confesiunea. Atenție însă! Să nu ne lăsăm atât de ușor păcăliți: refuzul mărturisirii subiective nu vine din modestie. Așa cum etica scriitorului valorifica marginalitatea și anonimatul, ipocrizia și banalitatea ca strategii defensive, autoprotectoare, și estetica sa privilegiază deghizamentul, jocul cu măști. Romanul, fie și sub forma unui jurnal, nu e autobiografie, ci operă de imaginație. „Pactul" lui Lejeune

este exclus din capul locului. La fel, identitatea dintre autorul romanului și doctorul Emil Codrescu (autor al „jurnalului", narator și protagonist deopotrivă). Știm totuși că, uneori, masca mai degrabă trădează decât ascunde (la fel se întâmplă, am văzut, cu discreția sau pudoarea excesivă). Nu altfel stau lucrurile în cazul de față: temperamentul și sensibilitatea eroului, dar mai cu seamă „ideile" sale, nu fac decât să trimită, ca un ecou, la natura complexă a personalității scriitorului însuși. Tot astfel, strategia narativă adoptată accentuează proiecția autoficțională, de unde și selecția riguroasă din propria biografie a situațiilor exemplare, generatoare de semnificații cu bătaie mai lungă, dincolo de litera documentului. Coincidența unor fapte și amănunte (vezi, în paralel, *Amintirile din copilărie și adolescență*) nu trebuie pusă pe seama fatalității sau a cine știe cărui ticălos de prolog în ceruri. Viața e întotdeauna o sursă contradictorie, mincinoasă. De aceea, ficțiunea ajunge până la urmă să substituie existența propriu-zisă, făcând-o inutilă. Este, și aceasta, o formă de salvare. Una, s-o recunoaștem, lipsită de josnicie. Chiar nobilă, în felul ei.

Și totuși, de ce „analiză" și nu „creație"? Asemeni întrebării, răspunsul e la fel de banal și de previzibil: criticul se simțea mai înclinat spre comentariul vieții decât spre creație, mai mult spre observația de nuanță decât spre construcția sistematică. Admirator al lui Proust, din care se zice că, spre sfârșitul vieții, cita mereu cu evlavie, interpret inteligent și subtil al prozatorilor ruși, fascinat de forța lui Tolstoi, dar mai apropiat prin temperament de Turgheniev, scriitorul „cel mai delicat și sensibil în grad suprem la „«eternul feminin»", Ibrăileanu avusese probabil ideea de a realiza ceva similar, conștient fiind că, pentru a izbuti, trebuia să treacă peste niște piedici serioase. În primul rând, publicul românesc nu era încă suficient de

rafinat pentru a înțelege și recepta cum se cuvine drama unei sensibilități cultivate și ușor maladive sau, oricum, la limita normalității, ca aceea a lui Codrescu. Lasă că nici critica nu era, deseori, mai brează, dovadă proasta reputație a lui Proust și a decadenților, ca să nu mai vorbim de poezia pură (punct vulnerabil și al exegetului ieșean), luată drept formă fără conținut, joc absurd ș.a.m.d. Apoi, critic și profesor cu autoritate, Ibrăileanu se vedea nevoit să treacă peste un obstacol mult mai puternic, acela al autocenzurii. De aceea a și simțit nevoia, probabil, să însoțească textul de o notă a editorului care să infirme păcătoasele zvonuri. Iată cuprinsul notiței paratextuale: „*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului Ibrăileanu, ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin al cărui nume e și titlul romanului. Acțiunea romanului e situată cu mai bine de trezeci de ani în urmă. Așadar, faptele, comportările personagiilor, ideile lor, modul lor de a se exprima, gluma, ironia, visările lor aparțin unei alte generații, substanțial diferențiată de cele actuale și chiar de cele recente în amintirea lectorului de azi. Din acest punct de vedere, romanul e prezentat de autor ca un document al sensibilității unui intelectual din acea vreme"[143].

143. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 47. Aceeași sensibilitate este reclamată și de nota redacției *Adevărului literar și artistic*, gazeta în paginile căreia au fost publicate pentru prima oară *Amintirile din copilărie și adolescență*: „(...) Aceste amintiri datează din 1911. Ele sunt redactate subt formă de scrisori către un prieten, în casa căruia au și fost scrise. Manuscrisul scrisorilor stătea pe biroul prietenului, de unde Ibrăileanu îl lua și îl complecta. Cum scrisorile nu erau destinate apariției, ele se prezintă subt prima redactare – fără nici o corijare de formă. Le publicăm atât pentru frumusețea paginilor în sine, cât și ca document pentru înțelegerea unei epoci și a unui om – ale cărui

Episodul aventurii extraconjugale cu Olga Tocilescu, de notorietate publică (și care, se pare, nu a fost deloc un capriciu, de vreme ce soția criticului a părăsit o vreme domiciliul conjugal pentru ca, la bătrânețe, când Ibrăileanu zăcea bolnav în spital, să cheme insistent în ajutor – și Sașa Prejbeanu a fost nevoită să joace, din superioară prietenie, rolul de mesager al soțului, altminteri subtil și erudit scriitor – pe mai tânăra rivală, moartă în împrejurări stranii la doar o lună după înmormântarea nefericitului amant), va fi contribuit într-o mare măsură la accentuarea reticenței omului delicat și temător de scandal[144]. Editarea unui astfel de „document sufletesc" i se părea lui Ibrăileanu, probabil, un act de exhibiționism, de care avea oroare.

Pe lângă piedicile acestea personale, dificultățile estetice au contribuit și ele destul la îndelunga gestație a textului, redactat în variantă definitivă, se pare, încă din 1925. Modelul pe care l-a avut Ibrăileanu în vedere s-a cristalizat lent, anticipat fiind încă din tinerețe[145]. Influența cea mai puternică vine, previzibil, mai mult dinspre Turgheniev decât dinspre Proust. Iar dintre romanele scriitorului rus, sursa evidentă e *Ape de primăvară*, „singurul roman în care Turgheniev n-a atins nici o problemă socială, n-a

---

fine resorturi sufletești pot fi descoperite numai din lectura acestor pagini, care cuprind fapte necunoscute chiar de mulți dintre prietenii lui Ibrăileanu" (*ibidem*, p. 228).

144. Pentru amănunte, vezi Al. Piru, op. cit., în special cap. *Ibrăileanu și femeia*, pp. 204-254.

145. Vezi fragmentul postum *Doamna X* (publicat în G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., pp. 265-277), dar și cele patru schițe (*Un cântec*, *Orionul*, *Femeia* și *Apariție*) din *Addenda* la volumul lui Ioan Holban, *Proza criticilor*, Editura Minerva, București, 1983, pp. 307-309.

zugrăvit din realitatea obiectivă decât strictul necesar"[146]. Subliniind repetat că „orice operă e tendenționistă" și că „scriitor absent din opera sa nu se poate"[147], Ibrăileanu îl interpretează însă pe Turgheniev foarte participativ, cu o receptivitate complice, punând răspicat accentul pe latura subiectivă, de autobiografie morală și sufletească, a cărții: „... zugrăvind starea sufletească a chincoangenarului Sanin, Turgheniev și-a zugrăvit propria tristețe, propria nostalgie după trecut, propriul *taedium vitae*"[148].

În *Creație și analiză* îi recunoștea „rusului cu inima de aur" excelența în privința imaginării tipurilor de femei și, mai ales, de fete. Secretul tehnic al atâtor reușite memorabile îl descoperea autorul *Adelei* în absența motivării psihologice a comportamentului feminin și a sufletului iubitei, veșnic impenetrabil. Apropiindu-se de femeie „cu respect și sfială, ca de un sanctuar", romancierul știa că nu doar „formele fizice" captivează, întrucât „ceea ce merită să fie relevat de artist nu este ceea ce e animalic în om, lucru prin care toți se asamănă, dar ceea ce e omenesc"[149]. Pentru că prozatorul rus – „sentimental și bun, dar fără naivitate, melancolic până la înduioșare, dar fără moliciuni de sentiment" – dovedește un simț artistic superior („cel mai artist dintre romancierii secolului al XIX-lea, adică din toate timpurile", „realist fără balast"), ceea ce explică idealismul estetic, eleganța obosită și neafectată a sensibilității. Ca mai toate operele sale, și *Ape de primăvară* se caracterizează prin „pesimisme et tendresse", după o formulă bine nimerită a lui Bourget, fiind un „imn al tinereții duse" (iar „cine nu regretă tinerețea e un imbecil

146. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. I, p. 245.
147. *Idem*, *Opere*, IV, ed. cit., p. 19.
148. *Idem*, *Studii literare*, vol. cit., p. 244.
149. *Ibidem*, p. 248.

sau un ușuratic"), o „operă pesimistă" în care e vorba nu numai despre „istoria unei iubiri și a unei vieți distruse. E ceva mai mult: e ilustrarea imposibilității fericirii. O clipă, o clipă numai, lucrurile erau să fie *altfel*... Dar nu, totul se distruge, și Gemma, după multă durere, se mărită cu un brav comerciant, căruia îi dă o sumă convenabilă de copii, iar Sanin plânge la 52 de ani o viață lipsită de noroc"[150].

Iată anticipată până la detaliu și situația epică din *Adela*. Dar Ibrăileanu nu e un simplu imitator. Când își scria romanul, Turgheniev era deja cunoscut publicului românesc. S-au găsit chiar destui condeieri ce nu s-au sfiit să-l deformeze, adaptându-l specificului autohton. Așa a apărut o întreagă galerie de personaje întruchipând tipul omului de prisos, îndrăgostit de tihnă, melancolizat prematur din bunăstare și lipsă de ocupație. Pe lângă liota de plagiatori fărăr har, scriitorul rus și-a aflat un adevărat emul abia în Sadoveanu, maestrul neîntrecut al prozei acesteia cu parfum de epocă și de mucegaiurile locurilor unde nu se întâmplă niciodată nimic, o proză în fond idilică, de atmosferă, colorată sentimental atât cât să nu producă mari traume sufletești, să nu strice digestia „cuconilor" ori tenul îmbujorat al gingașelor jupânițe.

Ibrăileanu nu păstrează aproape nimic din sentimentalitatea zaharisită a romanței provinciale și complică inextricabil psihologia personajelor sale. Rafinamentul septic al lui Codrescu șterge orice urmă de praf și imprimă atmosferei o nuanță de superioară decadență – nu rococo, ci de *belle époque*, ca în tablourile impresioniștilor, unde lumea bună își etalează toaletele apretate și prețioasele accesorii (mătasea și umbrelușele, delicatele broderii, țilindrul, bastonul cu fildeșuri scumpe) în plin soare, pe fondul de un verde aprins al naturii din jur.

150. *Ibidem*, p. 246.

În romanul lui Ibrăileanu elementul decorativ pare un simplu pigment, pentru că atmosfera este mai mult psihologică și morală[151], evocarea purificându-se de materia reziduală a emoțiilor retrospective. Trecutul rămâne viu cât timp poate fi actualizat, angajând deopotrivă sensibilitatea și inteligența, întreaga viață afectivă. Altfel, se transformă într-un fetiș odios, venerat de fățurile cu lacrimă ușoară și minte puțină, antidot plăcut, care adoarme conștiința. E limpede, „modelul Turgheniev" nu constituie unica sursă.

---

151. Iată o observație care semnalează interesul sociologului: „În fiecare epocă există și un mod de a iubi și de a prețui femeia. Cred că și modele, deși inventate de croitorii din Paris și cocotele de la Nisa, arată și ele pe toate străzile concepția amorului masculin dintr-o vreme, pentru că croitorii și cocotele sunt numai niște seismografe sensibile la felul de a simți al bărbaților. Compară rochia care acopere totul, misterios, din vremurile de altădată, cu rochia de azi, care descopere cât poate, desființând la maximum permis misterul. Moda de altădată putea ajuta pe femei să inspire amorul poetic; moda actuală, sumară și realistă, o poate ajuta să inspire instinctul; cu moda de azi, amorul nu mai poate fi acel complex sufletesc, în care instinctul rămâne inconștient. Bărbatul de azi, lucid și realist, el cere aceasta. Firește că și femeia s-a schimbat, așa încât, dacă corespunde bărbatului, nu e o chestie de pură conformare, ci de coincidențe. Domnișoara din vremea romantismului, și cea din mahala, și cea din societate, aprecia pe tânărul timid, respectuos, poetic. Cea de azi ni se zice că preferă pe tânărul robust, întreprid și expeditiv. Acest ultim fenomen e un fenomen de influență a mediului (postbelic) și de selecție. Selecție care caracterizează, și ea, o epocă" (în G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. I, p. 369).

Deși apare în 1933, o dată cu *Patul lui Procust*, *Ioana* sau *Maitreyi*, *Adela* lasă impresia unei cărți vechi, din altă epocă. Efectul nu e întâmplător. Există mărturii potrivit cărora ultimele corecturi de pe manuscris ale autorului urmăreau accentuarea regionalismelor fonetice moldovenești și înlocuirea unor expresii cu formule desuete, ieșite din uz. Poetica lui Ibrăileanu nu eșuează însă în filatelie, în banală ornamentație filologică. Mai important decât vocabularul în sine e aici limbajul sentimentelor, camuflat în provocatoare falduri victoriene. De aceea plasează romancierul acțiunea cândva, la sfârșitul secolului al XIX-lea (iulie-august 189...), într-un spațiu provincial dar civilizat, ce nu admite încălcarea regulilor și a bunei cuviințe[152].

152. Titlul romanului și indicația paratextuală însoțitoare – *Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)* – delimitează clar discursul analitic (masculin) de obiectul investigabil (femeia). Călinescu reproșa autorului banalitatea numelui feminin, nepotrivit în opinia sa cu personalitatea personajului, deloc comună. Totuși, se pare că dreptatea a fost de partea lui Ibrăileanu. Adela lasă astăzi impresia unui nume patinat, cu rezonanțe vag senioriale. Mai nobil, oricum, decât Olga, cum se numea inițial cartea, în amintirea modelului real, în carne și oase, care i-a servit drept sursă de inspirație. Să fie oare pură întâmplare coincidența cu numele femeii pe care a iubit-o Sainte-Beuve (e vorba de Adèle Julie Foucher, soția lui Victor Hugo) și căreia i-a închinat criticul poeziile din ciclul *Le Livre d'amour* și rafinatul roman autoficțional, astăzi aproape uitat, *Volupté*? Dintre cei care au remarcat analogia aceasta interesantă, Nicolae Balotă subliniază și corespondențele de amănunt, cu totul surprinzătoare: „Criticul francez scrie unicul său roman ca pe o confesiune a amorului său. În versiunea transpusă a ficțiunii, eroul Amaury se mărturisește unui prieten mai tânăr. Iubirea sa pentru doamna de Couaën (Adela) este o pasiune

O societate în care o aventură erotică de tipul celei trăite de Emil Codrescu să nu pară bizară. Totuși, de ce să nu fie cu putință aventura oricând și oriunde? Să fie oare sentimentele personajelor imaginate de Ibrăileanu niște ciudățenii bune de pus la muzeu?

Într-un fel, da. Așa cel puțin ne lasă să înțelegem paginile în care criticul scoate în evidență efectele nefaste ale progresului social galopant asupra psihicului uman. Odată cu mutațiile care au loc în societate se schimbă radical și comportamentul, și sentimentele oamenilor. Iubirea se transformă și ea, sub presiunea noilor realități. Iar cel mai cumplit fenomen al lumii moderne i se pare lui Ibrăileanu așa-numita emancipare a femeii, egalizarea socială și politică a celor două sexe între care, în sfârșit, s-a făcut pace. Gata cu discriminările falocratice! Gata cu sclavia milenară! Dar unde a dispărut femeia? – se întreabă, neliniștit, criticul ieșean, spre indignarea reprezentantelor sexului frumos, dar fără slăbiciuni. În nici un caz inferior. Ibrăileanu, misogin?

De vreme ce criticul încearcă să se dezvinovățească – nu fără umor, dovadă că nu se simțea (și nici nu avea de ce) cu adevărat culpabil –, în câteva articole din „Viața românească", înseamnă că atitudinea sa a nemulțumit, totuși, o parte a publicului cititor, de n-o fi cumva vorba de o simplă prezumție. „Sper că nu voi fi atacat de misoghin" – spune Ibrăileanu – pentru că „diferențierea totală a sexelor e o iluzie. În orice bărbat e și o femeie (în unii scandalos de mult, câteodată penal de mult) – și invers". Apoi, „în viața omenirii femeia are un rol tot atât

---

turbulentă dar platonică. O «iubire imobilă», chinuitoare. Amaury se depărtează cu moartea în suflet. Iubire ratată pentru o femeie infinit dorită, venerată și pierdută" (vezi Nicolae Balotă, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, București, 1997, p. 111).

de mare ca și bărbatul. Ea are mai dezvoltate unele însușiri sufletești, bărbatul pe altele. Toate sunt necesare, indispensabile. A căror sumă e superioară (...)? Problemă oțioasă"[153].

Dacă Maiorescu (care persiflase, de pe poziții schopenhaueriene, pretențiile de intelectualitate ale urmașelor Evei, incapabile să gândească profund din cauză că ar avea „un creier ce trage mai puțin la cântar") găsea un adversar teribil în Sofia Nădejde (reprezentată de seamă a mișcării socialiste din țara noastră), procopsindu-se apoi, datorită lui Călinescu (vezi scânteietorul eseu *Poezia «realelor»*), cu proasta reputație de „terian ardelean", lui Ibrăileanu nimeni nu i-a reproșat asemenea lucruri grave. Nici nu ar fi fost posibil. Atunci, cum se explică nemulțumirea sa față de emanciparea femeii?

Nu prin ură, în nici un caz. Și nici prin cine știe ce complexe sau resentimente. Admirator al delicateții și gingășiei, criticul constată, supărat, că modernitatea a deteriorat tot mai mult frumusețea feminină. I-a răpit grația și misterul, obligându-le pe femei să joace un tot mai pronunțat rol social. Să se expună. Să-și exhibe mereu trupul și sufletul. Masculinizarea aceasta ar avea totodată ca revers efeminarea bărbatului, nevoit adesea să se ocupe cu îndeletniciri moleșitoare și să deprindă o anumită îndemânare în treburile casnice, o migăloasă atenție în lucrurile mici, cu totul străină de acele calități virile care fac mândria sexului zis tare.

Inversarea rolurilor dovedește o „revoluțiune în moravuri" fără precedent, vizibilă și în atitudinea ironică față de căsătorie, lucru de căpătâi altădată pentru femeie. Spre exemplificare, Ibrăileanu relatează episodul hazliu petrecut „la nuntă, la un amic": „Dar preotul ajunse în sfârșit la vestita formulă: «Femeia să se teamă de bărbat!», pe care,

153. G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 36.

probabil pentru că-și pierdu cumpătul din cauza enormității înțelesului ei, o aruncă în sală cu toate silabele sale. La vorbele acestea, mireasa zâmbi ca de o tachinare binevoitoare, mirele se simți oarecum rușinat de gluma asta adresată miresei așa hodoronc-tronc, în mijlocul solemnității, nunul zâmbi cu înțeles, dar cu bunătate, la nună, iar musafirii din sală, la auzul acestui «bon mot», încetară un moment micile conversații... Numai câteva domnișoare priviră ascuțit și sfidător pe tinerii cavaleri"[154].

În fond – se întreabă criticul –, nu căsătoria este suprema împlinire pentru o femeie care vrea să fie mamă și să-și îndeplinească datoria față de natură? La ce bun studiul prelungit inutil într-o societate care nu acordă femeii decât drepturi limitate? Pentru că „accesul fetelor la universitate (...) nu numai că nu le dă acea carieră *bărbătească*, pe care o urmăresc, dar le îndepărtează și de la cariera femeiască, de la măritiș. (...) În marea lor majoritate universitarele își pierd, pe băncile școlii și în chinurile memorizării, strălucirea tinereții, acea admirabilă și ispititoare zestre căpătată de la natură"[155]. Ca atare, „nu e păcat să se lumineze atâtea femei (și se luminează oare ele cu adevărat, cetind acele caiete cu nomenclaturi barbare?), fără nici un scop, fără nici o urmare?" Concluzia: femeia care termină o facultate „e una din ființele cele mai nenorocite pe care le-a produs civilizația modernă într-o țară înapoiată ca a noastră"[156]. Nuanța din final nu trebuie să se piardă: cultivarea spiritului e un lucru bun și pentru femeie, cu condiția să nu o îndepărteze prea mult de la rostul ei pe pământ. În discuție nu intră excepțiile. Oricum, femeia modernă nu prea mai ia în seamă sfaturile stupide ale

154. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 214.
155. *Ibidem*, p. 210.
156. *Ibidem*, p. 211.

bărbatului, începe să-și cultive singură trupul și spiritul, să umble cu capul în nori, să poarte pantaloni și să tragă din țigară ca un birjar – ei bine, cum să te mai îndrăgostești de asemenea bărbătoasă creatură, care la o adică „dă la om" (cum zice Ibrăileanu undeva)?

„Revoluțiunea în moravuri" duce, așadar, și la o schimbare majoră în domeniul vestimentației, din ce în ce mai sumară, pe măsura emancipării femeii. Moda reflectă, nu-i așa?, evoluția gusturilor, a concepției despre femeie și despre iubire. Literatura, de asemeni. Dacă un personaj al lui Maupassant se simțea dator să ceară în căsătorie pe o văduvă căreia îi văzuse întâmplător gleznele, astăzi lucrul acesta e „de domeniul public și nu mai impresionează pe nimeni", deoarece „moda de atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualității". Criticul încerca astfel să se delimiteze, polemic, de contemporanii săi, și mai ales de literatura cea nouă, care nu mai făcea din trupul femeii un mister și nici nu se mai apropia de sufletul ei ca de un sanctuar enigmatic. Ca element de contrast tot Turgheniev e invocat în mod predilect: „Își poate imagina cineva pe Liza din *Cuib de nobili* cu rochia până la genunchi pe stradă?...". Evident, nu! E drept, pe de altă parte, că „detalierea corpului femeiesc în romane poate să atâțe pe cititor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe așa-numitul «infinit» din sufletul amantului"[157].

De ce s-o fi supărat Ibrăileanu așa de mult pe înclinația către descripția minuțioasă a corpului feminin nu e greu de ghicit. Într-adevăr, dacă ținem cont de reflecțiile sale morale, dezvăluirea aceasta seamănă cu un sacrilegiu. E un act condamnabil și nedelicat, care mărturisește nu numai lipsa de rafinament, ci și de sensibilitate. Iată, parcă începe să se contureze deja o concepție erotică

157. *Idem*, *Studii literare*, ed. cit., vol. II, p. 32.

interesantă, agrementată cu puțin sentimentalism, în doze suportabile, fără intruziuni puritane. Pudoarea nu ascunde, știm deja, mare lucru. Dar nu e nici expresia aridă a unui trup sleit, fără vlagă. Dimpotrivă, ea provine (vezi și comportamentul Adelei) dintr-o senzualitate excesivă, ce ascute percepția și ține imaginația în stare de alertă.

Opțiunea estetică a romancierului Ibrăileanu nu mai pare deloc o concesie făcută publicului, manevră abilă în vederea camuflării faptelor și amănuntelor biografice inavuabile. Poate că, într-adevăr, amorurile turghenieviene nu sunt posibile oricând și oriunde. Dar este amorul lui Emil Codrescu... turghenievian?

Am anticipat însă că prozatorul rus nu e decât în unele (cele mai multe) privințe citabil ca sursă a romanului scris de Ibrăileanu. *Adela* rămâne, totuși, un text greu înseriabil. Și asta datorită amestecului original de elemente vechi și noi, pe fondul unei sensibilități de crepuscul. Are ceva, pe latură sentimentală, din proza lui Duiliu Zamfirescu – de la care ar fi putut împrumuta (vezi nuvela *O muză*) motivul melancolic al iubirii târzii, între ființe de vârste foarte diferite. E și un roman liric-estetizant, plin de toată poezia naturii, a naturii transformată în obiect de contemplație artistică. Pentru că – ne avertizează criticul – „psihologismul exclude natura". Iar substanța cărții o constituie, fără îndoială, analiza sufletului – mai exact, a ecourilor transmise sufletului de imaginile concrete ale femeii iubite. Femeia și natura înconjurătoare, între acești poli (de n-o fi cumva vorba de unul și același lucru) se desfășoară examenul autoscopic al personajului.

Pe lângă grăunciorul rozaliu și ușor parfumat al trăirii sentimentale, romanul păstrează în general tonul acela impersonal, cenușiu fără platitudine, de observație rece, care împiedică efuziunile și nu lasă deschisă nici o supapă pentru expurgarea emoțiilor dospite. Pe linia aceasta,

modelul inegalabil rămâne Flaubert, maestrul disecțiilor impecabile de la care prozatorii moderni au învățat lecția benedictină a scrisului perfect și a renunțării la sine. Receptat probabil prin Maupassant, pe care Ibrăileanu l-a frecventat asiduu, autorul *Ispitirii Sfântului Anton* lasă urme adânci și în *Adela*. Numai gheara leului poate ajunge deodată la os, făcând să țâșnească sângele în valuri. Dar Ibrăileanu a fost scutit de asemenea întâlnire nefastă. Oricât am cerceta posibilele izvoare, e limpede că nici unuia nu-i datorează prea mult romanul criticului ieșean.

Dacă așa stau lucrurile, cum rămâne cu autorii cel mai des citați, cu Goethe, Fromentin, Proust? Cu Benjamin Constant ori Madame de La Fayette? Bine, dar astea sunt reperele clasice pentru orice roman psihologic de factură analitică sau sentimentală. Între Lotte și Adela, de pildă, sunt câteva asemănări, pe linia tipologiei femeii tinere, care plesnește de sănătate. Adela e însă mai sofisticată, are o notă aristocratică absentă la eroina titanului de la Weimar, parcă mai onctuos burgheză, mai natural-animalică în cruzimea ei inocentă. Apoi, *Suferințele tânărului Werther* mizează într-o mult mai mare măsură pe efectul spectaculos-melodramatic, generat de precipitarea (vag motivată) a protagonistului. Și între Dominique și Emil Codrescu se pot identifica oarecare afinități. Totuși, situația rămâne, moralmente, mult mai impură, la fel ca în romanul lui Goethe, întrucât femeia iubită este soția sau logodnica altuia. Iar existența unui al treilea trivializează povestea de dragoste, coborând-o la nivelul bulevardier al poveștilor cu încornorați și femei întreținute, duplicitare mai mult prin natura lor decât din constrângere sau fatalitate.

Adolphe? În ciuda episoadelor de mare tensiune dramatică, creația lui Benjamin Constant e o narațiune mai degrabă ironică – poate și datorită decalajului de vârstă

care înclină balanța de partea femeii. Ca și în *Forte comme la morte*, de care Ibrăileanu amintește adesea, tragedia incompatibilității în dragoste se poate transforma în ridicolă inadecvare, accentuată de neputința acceptării declinului inevitabil și de îndărătnicia de a te agăța cu disperare de niște iluzii. Moralistul din *Privind viața* spunea chiar că singura vârstă potrivită pentru amor e prima tinerețe, care mai păstrează ceva din candoarea copilăriei. De la 30 de ani încolo, iubirea așa-zis pasională devine ridicolă, caraghioasă. Dar nu numai iubirea, ci „toate lucrurile omenești pot părea comice, afară de unele acte naturale, care sunt odioase ori ridicole"[158]. Într-adevăr, exagerarea trivializează și aruncă în derizoriu orice sentiment, indiferent cât de autentic ar fi. Neîntrecut în sugestia amestecului de ironie și sublim sufletesc rămâne însă tot Flaubert (merită amintit măcar pasajul întâlnirii din *Educația sentimentală* dintre Frédéric și Madame Arnoux, de la care bărbatul primește ca ofrandă o șuviță din părul albit de trecerea anilor al femeii iubite). În fine, *Principesa de Clèves* e o carte infuzată prea mult de spiritul confesionalului, de neliniștea metafizică a lui Pascal și de partea întunecat-pesimistă din La Rochefoucauld, ca să putem invoca o influență cât de cât credibilă. Atunci? Poate Proust?

Într-o oarecare măsură, așa s-ar părea, având în vedere intuiția elasticității timpului afectiv, care se comprimă, tot, în prezent. Lui Ibrăileanu problema i-a atras atenția într-unul din cursurile sale universitare: „Singurul real – susține profesorul – e trecutul, prezentul nu există în realitate, filozoficește. Prezentul nu e destul de real, fiindcă trăim într-însul, nu e definitiv. Viitorul nu există pentru

158. G. Ibrăileanu, *Adela. Privind viața. Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 222.

noi. Cel mult poate să fie o înjghebare a minții noastre, foarte nelămurită. Trecutul e ceva isprăvit, e ceva imobil, foarte real și foarte concret. Trecutul e singura realitate"[159]. Tot așa, în *Adela*, în momentul conștientizării „crizei" erotice, Codrescu constată, uimit: „Dispariția totală a trecutului, anihilat de existența ei, și, cum nu pot plasa în viitor nici un vis cu subiectul «Adela» – singura substanță a cugetării mele – dispariția și a viitorului, totul reducându-se la prezent, care mi se impune exhaustiv, dar care, alcătuit din acțiuni fără scop, nu are decât *consistența unei dibuiri în vis* (s. n.)"[160]. Timpul alunecă așadar inevitabil spre trecut, iar perceperea glisării acesteia inexorabile lovește dureros conștiința. „În acest moment începu trecutul", notează Codrescu în jurnalul său după despărțirea de Adela.

E limpede că, astfel înțelegând lucrurile, amintirea nu mai poate fi văzută ca simplă evocare, pentru că actualizează trecutul și îl redimensionează afectiv. Totuși, atât de trâmbițatul procedeu al memoriei involuntare trebuie invocat cu rezerve, pentru că Ibrăileanu organizează foarte logic „amintirile" personajului, chiar dacă fragmentele de jurnal ale doctorului Codrescu nu se succed după principiul raționamentului silogistic. Proustian e, mai cu seamă, rafinamentul ușor pervers, maladivitatea discret insinuată. La fel, poetica manieristă din perspectiva căreia obiectul pasiunii se transformă într-o creație a spiritului contemplativ, rod al imaginației pure, desprins de orizontul meschin al realității. Nu e proustiană reflecția morală, tributară de cele mai multe ori, cum am avut prilejul să observăm, unei concepții dualiste – pe de o parte, pesimismul biologist cu note agresiv materialiste, ce reduce omul la o inutilă

159. G. Ibrăileanu, *Opere*, IX, ed. cit., p. 364.
160. *Idem*, *Adela...*, ed. cit., p. 150.

excrescență organică; pe de altă parte, cultivarea exasperată a voinței de iluzie. Pozitivism și idealism. Darwin citit prin Schopenhauer și Nietzsche. În orice caz, pe lângă autorul francez, Ibrăileanu pare un barbar cultivat în pripă. Un eretic incapabil să asimileze subtilitățile doctrinei. Proust e infint mai complex, reușind să orchestreze o diversitate uluitoare de concepții, idei și trăiri într-o viziune coerentă, de copleșitoare profunzime și unică frumusețe. Mult mai modest, romanul criticului de la „Viața românească" suportă însă foarte bine alte comparații. De la înălțimea geniului proustian, puțini scriitori pot fi identificați fără riscul confuziei. Dar autorul *Adelei* își știa foarte bine limitele, care erau nu atât ale sale, cât ale literaturii în care scria. Și de literatura noastră era mai aproape și mai ușor de asimilat Turgheniev.

După cum spuneam, pe lângă latura propriu-zis psihologică, romanul lui Ibrăileanu e reprezentativ, printre altele, și pentru literatura de atmosferă[161], de tip estetizant, ilustrată de opere precum *Craii de Curtea-Veche* sau *Enigma Otiliei* (în aceeași serie intră, din motive diferite, și creații ceva mai modeste, dar nu mai puțin notabile, precum *La Medeleni* sau *Sfârșit de veac în București*). De aici vine și

161. Vezi, pentru o posibilă pistă de interpretare, Mariana Net, *O poetică a atmosferei*, Editura Univers, București, 1989. „Textul de atmosferă – afirmă autoarea – mimează o lume fictivă, o lume ce se află totdeauna în prelungirea celei actuale, de care o desparte o frontieră laxă; ceea ce numim generic *atmosferă* e o categorie de tranziție ce permite trecerea de la actual la imaginat și regăsirea imaginatului în actualitate". De aceea, „la receptarea textului de atmosferă se produce un *efect de mit*" (p. 23). Iar lumea predilectă a textelor de atmosferă ar fi, de regulă, copilăria sau adolescența (p. 84 ș.u.).

mare parte din farmecul cărții, din aspectul ei patinat, de lucru nobil și vechi, căruia timpul îi aduce un prestigiu suplimentar, fragranța aceea suav-moleșitoare, de mucegaiuri cu floarea gingașă, nealterată de necuvenite intruziuni. Dând colbul la o parte, descoperi însă filigranul intact. Să vedem, așadar, ce ascunde strălucirea aceasta fanată, de obiect prețios și rar, râvnit cu patimă de orice colecționar care se respectă?

Elogiat aproape în unanimitate încă de la apariție (*Adela* primește cel mai important premiu național pentru proză într-un an în care s-au mai publicat opere precum *Creanga de aur*, *Patul lui Procust*, *Rusoaica* sau *Drumul ascuns*), romanul lui Ibrăileanu a câștigat imediat și recunoașterea celor mai severe și prestigioase condeie ale epocii, printre care trebuie să menționăm măcar numele lui Lovinescu, adversarul de o viață al criticului de la Iași. Lăsând rivalitățile deoparte, Lovinescu nu scrie doar un text de protocolară onestitate, la care îl obligau oricum propriile principii, ci unul de-a dreptul entuziast, fără pic de ranchiună și fără otrăvurile strecurate, cum se obișnuiește îndeobște, pe furiș, în structura sinuoasă a frazelor. Nimic insinuant, ironic, nici o răutate mascată în cuvintele criticului care râvnea și el, de ani buni, la gloria literară ca romancier. *Adela* îi pare o operă de excepție (și nu una oarecare, de nivel onorabil), „...un model de literatură psihologică străbătută de o poezie reală", care „se zbate între poem și analiză, într-o comparație totuși unitară și armonioasă", distingându-se și prin alte, rare, calități: „Dragostea unui intelectual între două vârste pentru o fată mult mai tânără decât dânsul, dragoste în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e zugrăvită în notația pregnantă a unor elemente umile ce-și găsesc farmecul în însăși gingașa lor fragilitate. Pe fondul vechi, prăfuit, perimat, frăgezimea

sentimentului înflorește pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispare sub valul poeziei discrete, fine, cu timidități de începător și cu lucidități sceptice de om matur – totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al alocuțiunii"[162].

Și Călinescu accentuează în cronica sa caracterul exemplar, canonic, al textului – „primul cu adevărat roman românesc de analiză" –, pe care îl compară cu capodopera lui Benjamin Constant, cap de serie al literaturii pe teme psihologice, ținută la mare preț de la romantici încoace. Nici aspectul clasic, abstract, al descripției nu e trecut cu vederea, exegetul subliniind, just, funcția rezumativă, de cunoaștere, cu care Ibrăileanu investește arta peisajului. Pe fondul desenului geometric al naturii eterne se ivește profilul auster al sentimentului, purificat în cleștarul reflecțiilor de orice reziduu mai intim, subiectiv: „În jurul acestei iubiri suave și dureroase, care este în același timp ultima încordare către viață a unui bărbat pornit spre amurgul existenței, autorul creează o priveliște fabuloasă, selenară, produs nu al unei fantezii decorative, ci al contemplației. Priveliștea d-lui Ibrăileanu e o interpretare a lumii, fie că, inertă, telurică, îngrozește spiritul cu lipsa ei de sens, fie că, vie și uriașă, arată raportul de mișcare între drumul etern al naturii și cărarea coborâtoare a existenței umane"[163]. De aceea și este *Adela* o carte „abstractă în sensul dezinteresării de personalitatea socială a indivizilor", în care „trăiesc nu oamenii, ci problemele sufletești"[164].

Și când cei mai mari critici ai momentului afirmă același lucru, înseamnă că opera interpretată oferă motive destul

---

162. E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. VI, Ediție îngrijită de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1975, p. 283.
163. G. Călinescu, *G. Ibrăileanu: „Adela"*, în vol. *Ulysse*, E.P.L., București, 1967, p.176.
164. *Ibidem*, p. 173.

de puternice pentru o astfel de conciliere. Adevărat, există o anumită forță de obiectivare a artei ce împiedică derapajul prea mare al comentariului. Prin urmare, ce elemente așa-zicând „obiective" obligă, în cazul romanului scris de Ibrăileanu, la o corespunzătoare atitudine hermeneutică, care să nu producă distorsiuni majore de înțelegere?

În primul rând, după cum am putut constata, *Adela* reflectă o problematică de ordin general, care depășește cercul încețoșat al investigației pe cont propriu. Obiectul analizei nu e trăirea personală, sentimentul erotic pentru cineva anume, ci iubirea ca proces cognitiv, implicând, deopotrivă, eticul și esteticul, pe un plan de superioară contemplativitate. Coerența compoziției e dată apoi de respectarea strictă a unității de timp, lege formulată imperativ în *Creație și analiză*. La fel, plasând „acțiunea" într-un spațiu estival de provincie de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Ibrăileanu încearcă de fapt să scoată psihologia personajului său de sub tirania determinărilor de tot soiul[165]. Trăirile interioare ale lui Codrescu nu au nici o cauză exterioară, iar spațiul devine aici un simplu simbol, fără relevanță socială – un mediu artificial, *in vitro*, de laborator. Observația realistă lasă astfel locul reflecției despre realitate, tot așa cum imaginația ajunge să se substituie,

165. Manolescu vorbește despre caracterul „ionic" al analizei psihologice, eliberată în sfârșit de obsesia motivării sociale sau etice a vieții afective. Același lucru îl afirmase de altfel și Călinescu: „În această carte (...) trăiesc nu oamenii, ci problemele sufletești". Nicolae Balotă aduce însă o justă corecție acestor opinii, observând că „dezinteresarea de personalitatea socială nu este absolută. Naratorul face observații sociologice cu privire la raporturile dintre unele personaje (de ex. Adela, fiica unui bonjurist și coana Anica, a unui vătaf îmbogățit) sau referitor la «senzația de clasă» a micii burghezii" (op. cit., p. 371).

treptat, trăirilor propriu-zise. Și bine face. Pentru că, întoarsă pe toate fețele și analizată cu lupa, ideea de iubire dezvăluie finalmente lucruri mult mai grave, față de care reprimarea instinctului sexual nu mai pare o tragedie. Abia ceea ce se întâmplă în mintea protagonistului e cu adevărat interesant – și nu fiindcă ar fi vorba de chestii bizare sau neobișnuite, ci din cauza reprezentării concrete, mai ușor discernabile, a unor complicate procese psihice, altfel cât se poate de clare cercetătorului avizat, deprins cu limbajul hieroglific al sufletului omenesc. Precaut, prozatorul dezvăluie numai crâmpeie din viața interioară a doctorului Codrescu, atât cât să permită identificarea factorilor repetitivi, a stereotipiilor pe baza cărora se poate reconstitui fizionomia spirituală a personajului – simplu element al unor ecuații mult mai complexe.

Comentatorii moderni ai romanului au deplasat obiectivul hermeneutic de la interpretarea psihologizantă înspre exegeza structuralist-textualizantă și psihanalitică, profitând din plin de pe urma sugestiilor metodologice ale psiho-criticii și naratologiei. Nicolae Balotă, spre exemplu, vorbește despre caracterul experimental-abstract al romanului, care „nu e numai *de analiză*, ci *al analizei* ca atare", pentru că analiza „se ia pe ea însăși drept obiect", iar „inteligența analitică este exercitată de scriitor", „dar totodată înfățișată de el în exercițiul ei"[166]. Ideea, formulată în alt context (vezi *supra*) încă de Călinescu, e preluată într-o manieră radicalizată de Radu G. Țeposu, care ajunge să susțină chiar că *Adela* nici măcar „nu e un roman de analiză, ci unul cazuistic-livresc", și asta deoarece „obiectul său nu e iubirea ca trăire implicată, ci reprezentarea prin trăire artistică a ideii de iubire"[167].

166. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 99.
167. Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 79.

Jurnal al unui roman erotic, „metaroman galant", așadar, de factură estetizantă, fiindcă „arta, ca reflex al imaginației, are un rol corectiv, modelator". Prin urmare, *Adela* ar fi mai mult „romanul unui sentiment", de vreme ce iubirea „e o chestiune de educație (artistică, aici), nu de trăire"[168]. Educația sentimentală și cea estetică se confundă, astfel, într-o metaficțiune subtilă despre superioritatea artei asupra vieții, despre triumful imaginației asupra trăirii directe, nemediate. Pe aceeași linie se înscriu, apoi, observațiile subtile și incitante ale lui Al. Călinescu sau Ion Vartic, până la abordarea tematistă a Corinei Ciocârlie[169]. E drept că și romanul lui Ibrăileanu este înțeles tot mai mult, astăzi, ca experiment ludic-intertextual, parafrază ingenioasă pe marginea literaturii sentimentale, roman „al medierii" (în acord cu viziunea desprinsă din reflecțiile morale adunate în volumul *Privind viața*) și al specularităților cu schepsis, foarte pe gustul cititorului postmodern, deprins cu toate tertipurile intertextualității. Totuși, oricât ar fi de seducătoare, perspectiva aceasta modernă e la fel de reducționistă ca și interpretările tradiționale pe care le combate. *Adela* nu e doar un metaroman, edificiu ingineresc de rafinată substrucție, ci, înainte de toate, un roman psihologic în care experiența personală a autorului joacă un rol covârșitor. Uneori e de preferat să spui banalități, de dragul adevărului.

Nu la fel de ușor se face însă remarcată dimensiunea clasică a romanului lui Ibrăileanu, evidențiată la început de Călinescu, iar mai apoi, nu fără o anume înverșunare polemică, de Al. Protopopescu și, parțial, de încă vreo

168. *Ibidem.*
169. Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998.

câțiva comentatori. Aceasta se datorează faptului că structura „canonică" a ficțiunii lui Ibrăileanu e camuflată sub forma discontinuă și fragmentară a jurnalului intim, genul diaristic fiind foarte la modă în literatura autenticistă a epocii, susținută teoretic de Camil Petrescu și de generația lui Mircea Eliade. Numai că experiența lui Emil Codrescu diferă radical de „experimentele" zgomotoase ale „tinerilor furioși" din romanele deceniului al IV-lea. Tot așa, nici jurnalul doctorului nu va suporta veninul confesiunilor prea violente. Personajul-narator notează impresii, face reflecții de ordin general, în încercarea de a se cunoaște pe sine și de a-și explica reacțiile, sentimentele sale și ale femeii pe care, fără nici o îndoială, o iubește. Dar asta nu are nici o importanță aici: Adela rămâne o necunoscută, simplă proiecție a interiorității bărbatului, strategia adoptată focalizând perspectiva asupra naratorului unic, subiectiv și, ca atare, necreditabil. Chiar dacă ne repetăm, să amintim în treacăt credința autorului potrivit căreia numai sufletul bărbatului trebuie să fie supus analizei. Femeia întruchipează o esență de ordin general, se află mai aproape de natură și e mai puțin individualizată, sufletul și trupul ei ar fi de preferat să fie învăluite în mister, reprezentate „comportistic" și nu disecate „analitic", pentru că numai frumusețea ei enigmatică face posibilă îndrăgostirea și naște acel „infinit" din sufletul amantului. Doar ceea ce gîndește și simte Codrescu interesează și constituie, așadar, materia acestui roman introspectiv de mare acuitate reflexivă, care se distinge prin expresia artistică rafinată și sensibilitatea aparte la „eternul feminin", prin înțelegerea, noocratică, a iubirii ca act de cunoaștere, și prin elogiul subiacent adus imaginației și frumuseții clipei, trăită goethean.

Așadar, *Adela* este un „model" de literatură psihologică din mai multe pricini. *Primo* – observă Al. Protopopescu –,

prin calitatea analizei („frumoasă în înțelesul cel mai profan"), examenul introspectiv având aici drept rezultat „descoperirea principiului unic în ordine universală pe care îl întruchipează ființa umană"[170]. Descoperind chiar în text definiția cea mai percutantă a romanului de analiză („mitul creat de inteligență și imaginație pe instinctul brut"), criticul subliniază importanța „crizei" care declanșează în conștiința personajului obsesia unicului, manifestată prin gesturi și comportamente dintre cele mai tipice, în pofida afișării unei subiectivități complicate și impenetrabile. Iată și „fișa" celor mai caracteristice reacții: „1. „Fetișizarea tuturor obiectelor ei și tot ce ține de ea"; 2. „Sentimentul că tot ce nu este ea, sau al ei, e fad"; 3. „Fiorul pe care mi-l dă cuvântul «Adela»"; 4. „Senzația de voluptate provocată de cuvântul «Ea», când o numesc astfel, oral sau mental, probabil pentru că, fiind contradictoriul lui «El», și atât de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul sexual concentrează întreaga conștiința asupra *femeii*, până la halucinație"; 5. „Persistența imaginii ei în conștiință, luminată de albastrul ochilor – când cetesc, când vorbesc cu cineva, când gândesc altceva – ca o formă *a priori* a cugetării, aruncând un văl de azur peste paginile cărților, peste priveliști, așa cum proiectezi, oriunde ți-ai întoarce privirile, rotundul soarelui apunând..."; 6. „Dorința arzătoare de a-i sacrifica totul și mai ales libertatea mea"; 7. „Sentimentul de teroare față de ființa care singură poate da și lua viața"; 8. „Dispariția totală a trecutului, anihilat de existența ei (...)"; 9. „Și, mai presus de toate, uimirea, veșnic nouă, în fața evenimentului extraordinar, incredibil, că ea *există*"[171].

170. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura *Paralela 45*, 2000, p. 225.

171. *Ibidem*, p. 226.

Pe lângă aceasta, simplitatea construcției se vădește și în schematismul substanțial al discursului autoscopic, care descrie riguros toate fazele sentimentului, în ciuda impresiei de dezordine lăsată de forma fragmentară. Iar incipitul romanului, ce a făcut să curgă multă cerneală critică, trasează în numai câteva linii desenul psihologiei lui Codrescu, anticipând totodată evoluția ulterioară a „subiectului". Jurnalul doctorului fixează, din primele rânduri, cadrul: „Bălțătești!... O improvizare de bâlci, pe șoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strâmbă, șerpuind printre râpi, și se duce la Târgu-Neamțului, înconjurată de singurătăți. Lume multă, care vrea să petreacă și nu știe cum. Doamnele, ostentativ fără treabă, umblă în rochii de casă și cu capul gol... Domnii, cu jambiere și șepci impermeabile, trec la poștă, peste drum de hotel, înarmați cu *alpenstock*-uri, strânse energic în pumn la nivelul bărbilor înțepenite și importante. Peisaj meschin. O colină întinsă, tristă, pătată de câțiva arbori schilozi, ascunde munții dinspre apus. Nici o «cunoștință». Sistem infailibil: în genere, atitudini nesociabile; în specie, evitarea parcului" (p. 3).

Fragmentul evidențiază mizantropia personajului (intelectual iubitor de singurătate), accentuată probabil și din cauza caracterului meschin al mediului și naturii înconjurătoare, cu totul neinteresante. În agitația sterilă a oamenilor care caută cu orice chip să petreacă se întrevede deja mizeria contaminantă a existențelor fără sens, rizibile în trista lor inutilitate – de unde și senzația de bâlci, de improvizație caraghioasă. Natura însăși parcă vrea să-și ascundă grandoarea („munții") în spatele unui decor în ruină („arbori schilozi"). Mult mai interesant în raport cu realitatea exterioară e însă spațiul intimității, pe care Emil Codrescu îl amenajează cu tot dichisul, în spiritul unui confort auster, favorabil reveriei. În afara câtorva piese de

mobilier strict necesare (un scrin, un divan), camera doctorului păstrează sobrietatea calculată a încăperilor în care orientalii obișnuiau să servească ceaiul, lăsându-se în voia contemplației. Singurele obiecte ce personalizează atmosfera și caracterizează, balzacian, personajul, având și o funcție simbolică menită să sugereze semnificații ceva mai adânci, prin subtile transferuri metonimice, sunt ceasornicul de pe masă (dăruit ulterior femeii iubite, datorită căreia doctorul trăiește, uimit, senzația suspendării timpului) și portretul lui Schopenhauer, agățat pe unul dintre pereții odăii. Despre acestea, însă, vom mai vorbi pe parcurs. Deocamdată, să vedem de ce caută Codrescu singurătatea, de ce preferă să-și petreacă timpul visând pe marginea cărților? Apoi, ce cărți răsfoiește el și cum le citește?

Dintre criticii care au scris comprehensiv despre *Adela*, Marian Papahagi a insistat cel mai mult asupra acestor lucruri, demonstrând foarte convingător cât de importante sunt lecturile „de vacanță" ale personajului pentru înțelegerea exactă a psihologiei și concepției sale despre iubire, precum și pentru stabilirea liniilor esențiale ale poeticii romanului lui Ibrăileanu. Iată ce conține biblioteca doctorului: „cataloagele cîtorva librării străine și un dicționar portativ, cărțile de căpătâi care, împreună cu Diogen Laertiul, repertoriu de cancanuri și idei antice (...), alcătuiesc biblioteca mea estivală". Aceste lecturi ar institui însă „toată dezvoltarea romanescă succesivă: prin presimțirea simbolică a numelui, prin sentimentalitatea livrescă pe care o semnifică și prin coordonata etică pe care lansează întreaga discuție asupra amorului"[172].

Cataloagele fixează câteva puncte de reper semnificative în ceea ce am numi biografia lecturii, pentru că

172. Marian Papahagi, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, 1980, p. 38.

joacă rolul unui catalizator al imaginației și oferă memoriei afective prilejul mistificării voluntare. De la titlurile câtorva cărți la propria viață, pe traseul cunjecturilor ce privilegiază starea de virtualitate, se desfășoară reveriile predilecte ale lui Emil Codrescu, intelectual care hamletizează excesiv și amână la nesfârșit momentul faptei, al lecturii *da capo al fine*, cu voluptatea celui dezamăgit de viață și de literatură deopotrivă: „Cataloagele – pentru momentele de lirism intelectual. Unele cărți le-ai cetit. Ți-aduci aminte și împrejurările. (Era pe vremea...) Câteva... stai la îndoială. Iată una pe care vrei s-o cetești de zece ani și nu știi pentru ce n-ai reușit încă, deși o ai în bibliotecă. Pe aceasta, deși ilustrată, ai ocolit-o necontenit. De ce?... Câteva, mai interesante, ai să le comanzi cu siguranță. Le însemni cu o cruce. Pe cele mai importante, cu două. De la o vreme ți-ai pierdut forța de inhibiție, și crucile duble devin tot mai dese. Atunci, pe cele «câteva mai importante» le însemni cu trei cruci, care, în curând, încep și ele să-și piardă valoarea selectivă... Iată tratatul dispărut din bibliotecă de mult: cine ți l-a confiscat sub formă de împrumut? Treci în revistă pe împrumutătorii probabili cu un sentiment neplăcut. Iată și volumul (firește, de poezii) în care ai trimis Elizei declarația de dragoste... Eliza... Trei perne sub cap și țigările pe mesuța de alături, ca să-ți rămână spiritul absolut liber de corp și de griji, și lectura catalogului, cu toată atenția, ca să nu treci cu vederea nici o carte – se poate imagina voluptate mai esențială?" (*ibidem*).

Nehotărât și abulic, doctorul Codrescu seamănă până la un punct (observă eruditul italienist) cu Zeno Cosini, personajul din romanul lui Svevo, cu care ar avea în comun psihologia și reacțiile celui împătimit de fumat. O scurtă paranteză, acum.

Păcătosul năravprinde rădăcini, zice-se, pe solul timidității și al unui soi de oboseală, de torpoare a simțurilor

care favorizează reflecția și îndeamnă la contemplație. Sau la lene. Spiritele eficiente, ordonate, ce cronometrează fiecare secundă cu spaima de a nu irosi timpul, nu pot înțelege păguboasa dependență față de asemenea drog. Pe de o parte, anihilarea instinctului de conservare, visarea, cultivarea imaginației și a celorlalte plăceri vinovate. Pe de alta, un fel de ipohondrie bine asezonată cu psihologia succesului, care pretinde educarea voinței în vederea maximei productivități, în linia eticii datoriei, atribuită de un sociolog celebru protestantismului, mentalității burgheze. Tipologia e bine reprezentată și în literatura noastră. Ca să dăm numai un exemplu: Moromete, țăranul obișnuit să stea de vorbă cu oamenii și să bea la tutun, vânzând porumbul pe un preț de nimic de dragul ochilor unei muntence, în opoziție inconciliabilă cu intrepidul Bălosu, tipul prostului cu succes în afaceri.

Emil Codrescu este și el un contemplativ, dar unul cu sensibilitatea educată, totuși, la altă școală decât cea a țăranilor lui Marin Preda. Personajul lui Ibrăileanu nu are, apoi, nici nervozitatea anxioasă, impregnată de vagi izuri filosofice, a lui Zeno, și nici nu-și aprinde țigara cu satisfacția burghezului care tocmai a înghițit o masă bună. Codrescu nu seamănă nici cu Hans Castorp, protagonistul din *Muntele vrăjit*, pe care abia asceza îl determină să gândească (în cartea lui Thomas Mann fumatul rămâne în esență un analgezic menit să adoarmă conștiința). În *Adela* în schimb, vicioasa deprindere cu care protagonistul își alină nopțile albe pare mai degrabă o metodă defensivă (vezi și reflecțiile morale din *Privind viața*), un mijloc eficient de abolire a timpului, făcând posibilă desprinderea spiritului „de corp și de griji" – de altfel, eliberarea de trup, de materie, marchează obsedant reflecțiile autorului și modelează în chip aparte imaginarul său erotic[173].

173. De aici și apropierea, pripită, de așa-numitul „amor platonic".

Prin urmare, țigara nu moleșește simțurile, ci le dereglează sistematic și le acutizează cu metodă, până la halucinație. Iar iluzia desprinderii de corp nu vine dintr-o deficitară senzorialitate, fiind, dimpotrivă, rezultatul unui proces de intensificare. Așa cum o dovedește însuși „cazul" doctorului Codrescu, introspecția, în loc să vindece de obsesii, mai mult le exacerbează. Sau poate chiar le inventează. Oricum, afirmată cu obstinație, luciditatea personajului devine suspectă. Pentru că maladia, odată diagnosticată, refuză să-și caute vreun remediu. Dar e firesc să fie așa, de vreme ce îndrăgostitul, dacă nu e chiar un bolnav închipuit, lasă totuși impresia unuia care, cunoscându-și boala, nu vrea nicicum să se însănătoșească.

Revenind la chestiunea care a generat ocolul acesta hermeneutic, să îndrăznim o generalizare riscantă: a trăi la modul ipotetic nu este oare o opțiune caracteristică mai cu seamă celor deprinși să tragă din țigară și să privească lumea de undeva, din afară, ca spectacol? Opera lui Robert Musil (și îndeosebi genialul său roman, *Omul fără însușiri*) conține poate cele mai percutante reflecții pe această temă. Printre altele, prozatorul austriac face elogiul eseului (ca formă nu doar de literatură și de gândire, cât de existență), susținând totodată că, dacă acesta are o structură deschisă și mobilă, asistematică, mizând pe jocul liber de idei, fără nici o regulă precisă (ca și jurnalul), atunci și fumatul reflectă o atitudine „eseistică" față de viață, percepută ca pură virtualitate.

Mai mult sceptic și contemplativ, preocupat de valoarea practică a ideilor sale (și ideea, am văzut, are întotdeauna ca suport o imagine), doctorul Emil Codrescu nu e, cu toate posibilele afinități, un „om fără însușiri", și nici nu teoretizează sistematic pe marginea filosofiei lui „ca și cum". Preeminența elementului vizual indică însă aportul substanțial al platonismului – „Cugetarea pornește de la

experiența originară a vederii, a imaginii ca formă *a priori* a reflecției"[174] –, în linia explicării cunoașterii prin teoria reminiscențelor (*anamnesis*). Lumea înconjurătoare reproduce astfel, ca într-o oglindă, arhetipurile, imaginea ascunsă a prototipurilor eterne.

Of, dar plăcutul viciu care afumă abundent clipele de „lirism" intelectual trebuie, odată și odată, să lase locul preocupărilor ceva mai serioase, deși nu mai puțin încântătoare. După lectura cataloagelor, vine rândul dicționarului – „pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături; păsările din dicționare au totdeauna mutra mirată și comică), apoi o prepoziție cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive" (p. 4).

Pornind de la o serie de speculații ingenioase legate de ideea fatalității și a coincidențelor ce transformă viața într-o partidă de șah cu final previzibil, Marian Papahagi formulează foarte interesanta ipoteză că lectura dicționarului n-ar fi decât „un prilej de provocare simbolică a apariției Adelei"[175]. Astfel, „dacă, de pildă, «merovingianul pletos» ar fi Dagobert al II-lea, dacă promontoriul s-ar afla în Australia, iar diva ar fi Patti, toate aceste nume ar conține o referință la numele personajului feminin al cărții

174. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 107.
175. Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 33.

lui Ibrăileanu: fiica lui Dagobert al II-lea se numea Adel, orașul amintit poate fi capitala Australiei de sud-est, Adelaide, iar prenumele divei este Adelina"[176]. Cuvântul descoperit în cărți devine apoi realitate: „Fiorul pe care mi-l dă cuvântul Adela (când am găsit într-un catalog numele ei m-am oprit ca în fața unui eveniment rar)" (p. 149).

În altă ordine de idei, dicționarul este și o „carte de nisip" ce conține, virtual, toată literatura lumii. „Dacă am face toate combinațiile posibile între cuvintele unui dicționar de buzunar – afirmă criticul într-un pasaj din *Privind viața* –, am construi o infinitate de opere literare, față cu care *Divina Comedie* ar fi o simplă încercare juvenilă; am construi tragediile pierdute ale lui Euripide și tratatele lui Epicur, am învia din morți Biblioteca din Alexandria" (p. 202). Sau, în alt loc: „Câte milioane de vorbe ai spus tu în viața ta! Ai spus vorbele care sunt în Shakespeare, în Goethe și în Kant. Numai că le-ai combinat altfel" (p. 203). *Larousse*-ul (există numeroase mărturii despre prețuirea arătată de Ibrăileanu dicționarului) capătă astfel dimensiuni monumentale, devenind un fel de carte a cărților, pe lângă care plăsmuirile minții omenești nu sunt decât palide actualizări ale unui rezervor nesecat de creativitate. Scriitorul se cuvine să fie mai selectiv atunci când pleacă pe insula sa pustie. Câteodată, parcă nu-i așa o rușine să fii *homo unius libri*...

Nu întâmplător, romanul lui Ibrăileanu se revendică, după cum s-a spus[177], de la o poetică ce sugerează „oboseala de ficțiune". Într-adevăr, în loc să inventeze o narațiune care să concureze sau să imite realitatea, prozatorul recurge la procedeul în aparență mult mai puțin artificial

176. *Ibidem*, p. 30.

177. Nicolae Manolescu, „Jurnalul seducătorului", în vol. *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 1999, pp. 405-430.

al catalogării și inventarierii realității, pulverizată în numeroase fragmente legate între ele prin corespondențe mai mult simbolice decât logic-cauzale. Această construcție, altminteri „destul de simplistă" (cf. Balotă), ar fi edificată însă printr-o destul de elaborată „tehnică a orchestrației" ce reprimă înclinația firească pentru destrăbălarea sentimentală, camuflată adesea într-un convențional ambalaj liric. Structura romanului pare, cu adevărat, „obiectivă precum o sonată"[178].

Dar, dincolo de „obiectivitatea" narațiunii, în forma fragmentară a jurnalului intim autorul găsește, de fapt, și altceva decât tiparul specific literaturii de analiză. Nu constituie oare secvențele din jurnal, asemeni celor din dicționar, un foarte productiv punct de plecare pentru imaginarea „romanului în notații sugestive"? Desigur. Și asta pentru că ficțiunea nu mai este, aici, decât un efect al lecturii: autorul doar sugerează, pe când abia cititorului îi rămâne să imagineze romanul[179].

Din cauza aceasta, nu e deloc hazardat să considerăm *Adela* un roman al lecturii, mai ales că și iubirea tot un fel de „lectură" este. Așa cum ficțiunea oferă numai o variantă din multiplele posibilități combinatorii ale cuvintelor din

178. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 109.

179. Cf. Manolescu, *op. cit.*, p. 418: „În loc ca lectura lui (a dicționarului, n.n.) să reprezinte un contact cu imaginația celui care scrie, reprezintă un mod de revelare a imaginației celui care citește. Romanul latent din dicționar nu se citește, dar se imaginează de fiecare din nou. Cum să nu bănuim aici o estetică bazată pe oboseala de ficțiune? Și cum să nu vedem legătura cu faptul că *Adela* are înfățișarea unui jurnal? Jurnalul intim este și el un roman: virtual. Așa cum nu mai citește romane, pe care le închipuie în marginea dicționarului, naratorul din *Adela* are pretenția că nu scrie propriu vorbind un roman, dar că îl face posibil în marginea jurnalului său intim".

dicționar, tot astfel „amorul", ca atracție pur carnală și unidirecționată, sărăcește, „trivializează" iubirea, care poate fi trăită în schimb, imaginar, în infinitatea potențialităților ei. Alegerea cărții perfecte nu cere mari eforturi. Cât privește preferința exclusivă pentru femeia ideală, lucrurile nu mai sunt atât de simple. Despre toate acestea însă, mai târziu. Deocamdată, să ne întoarcem la lecturile de vacanță ale doctorului Codrescu.

După cataloage și dicționar, „repertoriul de cancanuri" al antichității. Și aici, secvența are o noimă lesne sesizabilă: „azi am recitit paginile lui Diogen Laerțiul despre Epicur. Ataraxie. «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui. (...) Mulțumit cu puțin, ca să poată suporta viața... Indulgent cu alții, sever cu el însuși. Inspiratorul tuturor eudemonologiilor amabil-pesimiste. Neînțelese de proști și de porci, care «traduc» plăcerea lui subtilă și detașată în plăcerea lor trivială și-l stropesc cu noroiul indignării lor ipocrite" (pp. 5-6).

Emil Codrescu se referă de fapt la ultima parte a capitolului despre Epicur, cu care se încheie culegerea vrednicului autor antic. E vorba, mai exact, despre celebra scrisoare către Menoikeus, ce rezumă principiile fundamentale ale eticii epicureice. Fără a mai confrunta textul cu sursa invocată, mai toți criticii s-au grăbit să evidențieze legătura dintre pasajul acesta și psihologia personajului, a cărui filosofie morală s-ar afla concentrată, toată, în aceste câteva rânduri. Este însă Emil Codrescu un simplu „Epicuri de grege porcos", după vorba satiricului latin? Nu cumva intră în concepția sa și alte ingrediente, străine de gândirea filosofului cu o faimă proastă atât de nemeritată?

Dintre exegeți, doar Marian Papahagi a avut curiozitatea să deschidă cartea lui Diogenes Laertios și să verifice exactitatea referințelor. Roadele examenului comparatistic

justifică însă pe deplin efortul, pentru că etica lui Epicur suferă grave distorsiuni în lectura doctorului Codrescu. Să vedem despre ce e vorba.

Epicur face mai întâi elogiul înțelepciunii, singura capabilă să aducă omului fericirea. Dar fericirea înseamnă plăcere, adică „eliberarea de frică și de dorință și lipsa de orice tulburare a sufletului"[180]. Omul înțelept „nici nu cere neapărat să trăiască viața, nici nu se teme de încetarea ei, nici nu-i e silă a trăi, nici nu socotește încetarea vieții ca un rău"[181], pentru că „moartea nu are nici o legătură cu noi, căci orice bine și rău se află în senzație, iar moartea este lipsa de senzație". Cât timp existăm noi, moartea, „cel mai înfricoșător dintre rele", nu există, iar „când vine ea, noi nu mai existăm. Ea nu are nici o legătură nici cu cel viu, nici cu cel mort, căci pentru cel viu nu există încă, iar cel mort nu mai există el"[182]. Totuși, ideea că viața are un sfârșit nu poate fi plăcută decât „suprimând năzuința către nemurire". Din reflecția thanatologică se prefigurează apoi și credința că plăcerea e inseparabilă de virtute: „Atunci când spunem că plăcerea este scopul vieții, nu înțelegem plăcerile viciosilor sau plăcerile ce constau din desfătări senzuale, cum socotesc unii, sau din neștiință, nepricepere sau din înțelegere greșită (...). Virtuțile merg mână în mână cu viața plăcută, iar viața plăcută nu poate fi despărțită de virtuți"[183]. Urmând toate aceste învățături,

180. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, traducere din limba greacă de C. I. Balmuș, comentarii de Aram M. Frenkian, prefață și notă biografică de Adelina Piatkowski, Ediție îngrijită de Ion Acsan și Adelina Piatkowski, Editura Minerva, București, 1997, vol. II, p. 359.
181. *Ibidem*.
182. *Ibidem*, p. 358.
183. *Ibidem*, p. 361.

îl încredințează filosoful pe discipolul său, „vei trăi ca un zeu printre oameni"[184].

Plecând de la principiile eticii epicureice, Papahagi semnalează echivalarea abuzivă, în textul lui Ibrăileanu, a ataraxiei (care în concepția lui Epicur înseamnă „absența suferințelor trupești și sufletești") cu apatia sau „frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă", „teroarea de de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui". Și Hegel, în *Prelegerile de istorie a filosofiei*, ține să combată confuzia, accentuând sensul adânc al doctrinei: „Scopul lui Epicur e ataraxia spiritului, *o liniște care nu se dobândește însă prin apatie* (s.n.), ci cu ajutorul celei mai înalte culturi a spiritului"[185]. Pe de altă parte, etica epicureică nu postulează defel retragerea din lume – „vei trăi ca un zeu *printre* (s.n.) oameni", spune gânditorul antic –, pe care nu o consideră nicidecum de nesuportat! Așa i se pare lumea, cel puțin pentru moment, doar lui Emil Codrescu, din cauză că el l-ar citi chipurile pe Epicur „prin lentila pesimismului baudelairian"[186], modelându-și mizantropia după tiparul unui rafinat hedonism.

Distorsiunea semnalată e cu atât mai semnificativă, având în vedere motivațiile care-l vor împiedica pe Emil Codrescu să dea curs impulsurilor erotice. Însă nici piedicile morale, nici cele psihice nu justifică reacțiile și comportamentul bărbatului. Refuzul erotismului direct nu e determinat de „frica de acțiune" ori „teroarea de răspundere". Apoi, dacă ar fi un pesimist mizantrop (după cum înclină să creadă, grăbit, Papahagi), doctorul nu ar mai nutri iluzia de „a trăi ca un zeu printre oameni". Or, credem că

184. *Ibidem*, p. 362.
185. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, traducere de D. D. Roșca, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, București, 1963, vol. II, p. 76.
186. Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 37.

abia aspirația aceasta superioară oferă și cea mai plauzibilă explicație a așa-numitei „inhibiții". Refuzul poate ascunde uneori dorinți uriașe. Din perspectiva aceasta, comportamentul bărbatului nu mai pare atât de anormal, și nici nu mai poate fi acuzat de josnicii ascunse. Oricum, epicureismul nu are faimă bună, și nu numai printre „porci" și „proști". Interesant, nu-i așa? Emil Codrescu se dovedește, până la urmă, mult mai epicureu decât lasă să se înțeleagă cuvintele sale.

Ei, și? El încă nu știe (mai exact, nu vrea să știe) lucrul acesta. Deocamdată se află tot în odaia sa, a lăsat din mână „culegerea de cancanuri" a harnicului compilator de altădată și notează ușor plictisit în jurnal impresiile culese cu prilejul câtorva excursii prin împrejurimi. Dar și impresiile acestea par mai curând actualizări ale unor peisaje păstrate în memorie. E drept că și hazardul este exclus din capul locului: doctorul nu hoinărește prin munți, ca un vagabond fără ocupație, ci după un program riguros, cu scop terapeutic bine stabilit: „Peste câteva zile, singur, prin munți, sau (mai liric) prin munții tinereții. Stabilirea «itinerariului» scoate din umbră atâtea imagini de altădată... O noapte albastră deasupra Durăului, în septembrie... Luna, izbutind în sfârșit să urce Ceahlăul dinspre Buhalnița, apăru candidă și sinistră între două stânci, apoi dispăru în dosul Panaghiei și pe urmă, după ce stătu o vreme nehotărâtă deasupra prăpastiei, veni pe biserica schitului. A doua zi, pe Ceahlău... Bolta imensă de azur, acoperind priveliștile scânteietoare... Monștrii pietrificați de pe munte, culcați, ori în picioare, unii binevoitori, alții agresivi sau bizari. (...) Departe, în singurătăți adânci, munții cei din urmă – aproape nori, albi-translucizi – încremeniți în gloria infinitului, impresionând mai mult sufletul decât ochiul, înfiorând «voința», ca și muzica, răscolind în adâncurile ancestrale spaime, mitologii defuncte..." (pp. 6-7).

Avea dreptate Călinescu să accentueze latura reflexivă, abstract-contemplativă, a descripției. Ibrăileanu nu e un simplu peisagist. El citește (mai bine spus, recitește) natura cu ochi de filosof, descoperind peste tot arhetipurile, modelele eterne. De aceea, spectacolul pe care îl oferă privirii lumea din jur, și mai cu seamă munții „cei din urmă", impresionează nu atât ochiul, cât sufletul. Cel ce privește nu descoperă, de fapt, lucruri noi. Dar se regăsește pe sine, cu tot trecutul: „Încă și mai din adâncul vremii, Borca, cu diminețile care sunau cristalin, cu zilele înalte și luminoase, cu nopțile care veneau din păduri ude, cu miros de ferigă... (...)Un pârâu secret, într-un peisaj de la începutul vremurilor (...). Și imagini, fulgurante, din istoria – din preistoria? – vieții. Într-o trăsură mică, în mijlocul unui platou gol; de jur împrejur, până-n zare, dealuri pleșuve, cenușii, sinilii, roșietice... Altă dată, într-o trăsură mică (aceeași?), într-o după-amiază de vară; la marginea unei păduri negre, pe vârful unui copac înalt, o găină-sălbatică... Eram copil? Eram cu tata? Sunt imaginile unor realități? Sunt imagini de vis? Crâmpeie din delirul frigurilor din copilărie? Fragmente din viața unui înaintaș, înscrise în nervii ascendenței și luptând să iasă în lumina conștiinței?" (*ibidem*).

Se observă cu ușurință cum spațiul exterior devine tot mai mult o proiecție a interiorității, iar natura se transformă, pe nesimțite, în izvor de reverii personale. Din pricina aceasta, probabil, atribuia Mihai Dinu Gheorghiu amintirii (definită ca „imagine autistă, definitiv închisă în subteranele ființei", ce nu poate fi comunicată direct) un rol determinant în configurarea narațiunii. Pentru că amintirea, oricât de imprecisă, constituie totuși „dovada cea mai sigură de existență"[187] și, după ce prinde contur,

187. Mihai Dinu Gheorghiu, *op. cit.*, p. 152.

dobândește „o puritate formală, de imagine ideală, supunând unei cenzuri procustiene imaginile ulterioare". De altfel, „întregul roman conține relatarea metamorfozei privirii în amintire, în imaginar"[188].

Așa, pentru Emil Codrescu (ca și pentru Pantazi, cel mai nostalgic dintre „craii" lui Mateiu Caragiale), amintirea capătă valențe arhetipale și alimentează un soi de narcisism erotic ce deformează, cu tâlc, percepția. Și iată cum realitatea începe să fie „citită" prin lentila mitului, determinând tendința regresivă a erosului și transformarea vieții sentimentale în sursă de emoții retrospective. Viața nu mai conține, în consecință, nimic imprevizibil. Ca atare, nu e deloc surprinzător că imaginea mamei (prima figură feminină prinsă pe retina memoriei) se cristalizează în timp ca un fel de *pattern* la care doctorul raportează pe toate celelalte femei, deținând o poziție privilegiată în albumul de imagini personale tezaurizate cu scrupul de colecționar. Fragmentul merită citat integral: „Astăzi se împlinesc treizeci și șase de ani de la moartea mamei... Timpul vine din viitor, trece în urmă, se darmă peste ea, o acopere, o face tot mai inexistentă, căci morții mor și ei, mereu. Când voi dispărea și eu, va fi murit și ea complect din univers. Prea mic, când a murit, ca s-o țin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai târziu, în copilărie, după o fotografie rea și ștearsă, pe care am înviat-o și am colorat-o cu tot ce am auzit de la alții și cu propria mea fantezie: o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui. Amintire a unei imagini arbitrare de altădată, aceasta și atâta este mama. În cursul vieții, imaginea rămânând aceeași, a variat, totuși, o dată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o

188. *Ibidem.*

simt fiică. Dar aceste sentimente *sui generis*, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei realități experimentate în viața de familie, au fost *nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult* (s.n.). Ca și furtunile, care răscolesc numai fața oceanului, pasiunile tinereții au venit și au trecut, dar *în adâncurile cele din urmă ale sufletului dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esență unică* (s.n.), și în nopțile senine, în prima tinerețe și uneori și astăzi, când mă simt singur, nedreptățit, nefericit, mi se pare că mă privește cu grijă și duioșie, aplecată peste o balustradă ideală din spațiile interplanetare" (pp. 8-9)[189].

După cum se poate remarca, figura maternă este chemată în amintire de celelalte imagini, cele consemnate anterior și care declanșează călătoria în timp, până la primele impresii ale copilăriei, dezvăluind obsesia autoscopică a personajului. Din cauza asta apariția Adelei pare cât se poate de firească, pregătită cum e cu grijă de toate secvențele de la începutul cărții. Adela devine astfel „condensarea tuturor acelor amintiri" ale bărbatului, „o condensare a imaginarului"[190], de unde și „legătura dintre

189. Și în *Amintiri din copilărie și adolescență* întâlnim un pasaj asemănător, inclusiv ca formulare: „Am mai mult o impresie nelămurită despre *ființa* ei, despre *esența* ei sufletească, despre ceva cald și lipit cu patimă de copilul acela, care azi sunt eu. Dar această impresie nelămurită a mea, adăugată cu cele ce am auzit despre ea, au alcătuit în mintea mea o ființă vie, pe care o văd: o fată tânără. Ea a murit la 31 de ani, și eu o văd ca o fată. (...) Ea mai trăiește în mintea câtorva oameni, și mai ales într-a mea. Când nu voi mai fi eu, urma pe care a lăsat-o ea în acest infinit se va șterge pentru totdeauna" (*op. cit.*, pp. 239-240).

190. Mihai Dinu Gheorghiu, *op. cit.*, p. 154.

amintire, artă și imaginar", toate unificate în trăirea erotică. Dar până la întâlnirea cu femeia iubită (treptat, unicul obiect al atenției sale), doctorul se comportă ca un lunatic care încearcă în zadar să dezlege enigma misterioaselor scene nocturne. Despre fascinația selenară aduc o mărturie interesantă și amintirile autorului, ce menționează descoperirea copilului ca pe un eveniment-cheie al formării psiho-spirituale: „Aici, la Poiana lui Iurașcu, am cunoscut întâi natura. Cea dintâi amintire de lună (*sic!*) o am de aici. Veneam într-o seară cu mama mea și cu alții de la iaz spre casă. Era lună plină. Atunci am fost foarte lovit de faptul că luna merge și ea pe cer spre casa noastră"[191].

La cumpăna dintre veghe și vis, în bătaia lunii, privirea rătăcește zadarnic pe suprafețele înșelătoare ale lucrurilor din jur, până la halucinația absurdă a confruntării cu prezența unor gigantice făpturi feminine: „...Luna transfigurează totul. Gardurile strâmbe, șandramalele dărăpănate, bălăriile din maidan, atât de urâte în lumina soarelui analist și veridic, adinioarea în bătaia lunii erau frumoase (...). Dar lumina lunii impresionează și simțurile inferioare: o noapte cu lună pare mai rece. Lumina albă, fiind asociată poate cu zăpada, dă senzația de frig. Iar când simțurile amorțite colaborează cu lumina înșelătoare, minciuna ia proporții de fantasmagorie. (...) În toropeala luptei cu somnul, vedeam în copacii izolați de pe marginea drumului femei uriașe, care veneau întru întâmpinarea trăsurii, și în pereții albi ai caselor singuratice – stânci de calcar abrupte. Surprins și alarmat, îmi trebuiau câteva secunde ca să-mi corectez iluzia, pentru ca apoi, din nou, conștiința amorțită să-mi dea aceleași năluciri, aceleași femei cât clopotnițele și aceleași stânci albe de var" (p. 10).

191. G. Ibrăileanu, *Amintiri din copilărie și adolescență*, ed. cit., pp. 242-243.

Somnul amorțește așadar conștiința și, la adăpostul vinovat al nopții, se dezlănțuie beția orgiastică, delirul simțurilor înnebunite de atmosfera erotizată, încărcată de o sexualitate difuză și neliniștitoare. Se știe doar că „luna este «amica» visătorilor, a deficitarilor nervoși, a romanticilor, a «lunaticilor» – și a femeilor". Și femeile „nu simt poezia soarelui, realist și unul, ca și adevărul – «*Midi, roi des étés*» – obiectul și expresia – nu există pentru ele" (p. 11).

Dar Emil Codrescu nu e poet și nu gustă farmecul dubios al nopții. Doctor fiind, prețuiește frumusețea obiectelor și ființelor modelate după tipare clare, fără ambiguități de prisos. Antropomorfizarea, spre exemplu, nu reflectă tendința – în fond, masculină – de a da naturii un contur precis, rațional? Să nu uităm că imaginarului masculin îi este specific regimul diurn (cf. Gilbert Durand). Nu ne mai surprinde, atunci, momentul apariției femeii iubite: „Azi dimineață am întâlnit pe Adela" (p. 12).

Nici Adela nu este, apoi, o necunoscută oarecare, ci o veche prietenă, de care doctorul se despărțise în urmă cu câțiva ani. Între timp, femeia se căsătorise și divorțase. Codrescu se simte stingher și încearcă să treacă sub tăcere nedelicatul detaliu biografic: „Adelei îi voi spune, cel puțin *in petto*, «domnișoară». Pe domnul L..., cauza eficientă a transformării, îl ignorez, îl neg. Negând cauza, neg efectul...". Prin urmare, mistificarea e conștientă, din moment ce personajul găsește imediat explicația stânjenelii sale: „Psihologie de cvadragenar, intempestiv și pervers de lucid!". Inconfortabila senzație de înstrăinare și „imixtiune în lucruri prea intime" nu se justifică, totuși, numai din perspectiva raporturilor strict... prietenești de care se face atâta caz, cu suspectă insistență. Nelămurit deocamdată în privința sincerității propriilor sentimente, înainte de a nota în jurnal toate evenimentele legate de plăcuta

reîntâlnire, naratorul simte nevoia să se întoarcă din nou în trecut și să rememoreze cele mai semnificative momente din istoria vieții sale sentimentale.

Prietenia dintre cei doi datează încă din copilăria Adelei, evocată nostalgic în câteva pagini de fină observație psihologică, ce reconstituie atmosfera afectivă încărcată de un erotism latent și ingenuu, caracteristic raporturilor cu rol compensatoriu dintre bărbatul matur, dar lipsit de familie, și fetița singură la părinți, tânjind după un partener de joacă ascultător, care să o alinte și să-i satisfacă toate capriciile: „Prietenia a început de când, cu mișcări în intenția ei ascunse (ca să nu bag de seamă!), dar foarte laborioase, mi se suia pe genunchi, stătea un timp liniștită, apoi, sigură de locul cucerit cu o așa dibace strategie, îmi scotea ceasornicul din buzunar, marea ei pasiune, îmi aranja cu o minuțioasă fantazie mustățile, cravata și părul. Alteori, tot pe genunchii mei, își liniștea păpușa, care «plângea» cu disperare. Eu îi «mâncam» unul după altul degetele, pe care le declaram «acadele»; lipeam fruntea de a ei, ca să-mi vadă în loc de doi ochi unul singur, lung de la o tâmplă la alta, ceea ce, când s-a deprins cu viziunea îngrozitoare, îi producea o zgomotoasă ilaritate; îmi petreceam degetele prin câte un cârlionț al părului ei blond și, când uitam să mă ocup de floricelele ei de aur, îmi lua degetul, îl ducea la capul ei și aștepta rezultatul cu ochii în ochii mei" (p. 13).

Mai mult om de știință decât artist, doctorul ține să spulbere iluzia poeziei vârstelor, îndărătul căreia descoperă inexorabilul mecanism al speciei. Prin urmare, atracția față de drăgălașa fetiță nu ar avea nici o legătură cu ideea exclusivității opțiunii, determinată de amăgitoarea calitate de unicat a obiectului-stimul, pentru că „orice om, din cauza unui instinct atavic, are tandrețe pentru

puiul de om (și, prin derivație, de animal, de plantă și chiar pentru miniaturile de obiecte)" (p. 18). Cu toate acestea, explicația „științifică" nu este suficient de convingătoare, poate și din cauză că naratorul folosește prea ostentativ un limbaj de laborator și demitizează copilăria, descifrată în cheie biologică și înțeleasă ca pură animalitate. După cum spune textul, prietenia dintre cei doi ia cu vremea diverse forme „în măsura în care animalul devenea om" (p. 19). Ecourile darwiniene sunt evidente, anticipând parcă necruțătorul verdict freudian despre minciuna basmelor privind inocența și nevinovăția copiilor („perverși polimorfi" – după cum îi definește crâncenul inventator al psihanalizei). Dar prestigiul poetic al copilăriei rămâne, oricum, mai puternic decât adevărurile științei, fapt binecunoscut lui Emil Codrescu, care alternează abil în jurnalul său cele două tipuri de discurs: unul descriptiv-evocator, literaturizant dar fără balast, și unul analitic, explicativ, aglutinat pe suportul notațiilor succinte de jurnal, menite a furniza măcar un minim efect de real. Din romanul lui Ibrăileanu nu lipsește viața. Și nici poezia ei.

Ca adolescentă, Adela are, de asemenea, reacțiile tipice vârstei – ceea ce nu-l determină, totuși, pe de acum cărunțul ei partener, să se resemneze în fața evidenței și să privească lumea cu sceptică resemnare, de undeva, din spatele microscopului. Reîntâlnind-o pe neastâmpărata sa prietenă de odinioară, Codrescu se arată uimit de schimbare (în pofida previziunilor „științifice"), lăsându-se cu voluptate pradă fascinației pentru frumusețea „mândră, semeață, aproape orgolioasă" a domnișoarei, păstrată în amintire ca „o splendidă viziune de artă sau de vis". Evident, și jocurile dintre ei au devenit parcă mai sofisticate, cu toată aparenta lor nevinovăție. Adela cochetează șarmant

și își verifică puterea de seducție asupra bietului său „profesor", bucuros nevoie mare că e supus la un asemenea, încântător, supliciu. Codrescu își stăpânește cu greu emoțiile și încearcă, disperat, să se eschiveze și să nu cadă în cursele pe care i le întinde mereu isteața copilă. Dar nu totdeauna reușește. Privind-o la un moment dat în oglindă, rămâne cu gura căscată („era în adevăr de o frumuseță rară – portretul ei realizat de fantazia prețioasă a unui pictor înamorat"), spre amuzamentul tovarășei sale de joacă, satisfăcută că a obținut atât de ușor confirmarea de care avea nevoie. Ce tulburătoare senzualitate degajă făptura tinerei fete! Și la câte nebunii se pretează bărbatul, om în toată firea, spre a-i face pe plac! Nimic nu e prea greu pentru cel ce vrea să câștige bunăvoința grațioasei domnițe: „Făceam zmeie mari că abia le putea ține, cărora le trimeteam pe sfoară inele cu «scrisori» sau batiste și, noaptea, lampioane venețiene, confecționate de ea; mă urcam în copaci să-i aduc fructele cele mai frumoase, retrase parcă anume, ca-n poveste, pe vârful crengilor greu de ajuns; ne plimbam cu barca pe iaz (...) ca să cetim, să conversăm și să ne admirăm mutrele în oglinda apei, ori ca să prindem pește cu undița, așteptând în zadar ceasuri întregi să se miște pluta, în hazul peștilor sceptici la ispite; făceam praștii ca să vânăm vrăbii și pițigoi, și uneori reușeam! Ne duceam la mure, unde Adela întâlnea adesea prietene din copilărie. Buzele ei, înroșite de sucul rubiniu, dădeau o expresie provocatoare frumuseții ei blonde" (p. 21).

Dar clipa nu stă pe loc, și Codrescu se vede nevoit să părăsească locurile acestea paradisiace și să plece grabnic departe, în străinătate, despărțindu-se pentru o vreme de fermecătoarea adolescentă, parcă tot mai primejdioasă, din moment ce frumusețea ei „creștea cu fatalitatea evoluțiilor naturale". Un timp corespondează intens cu spirituala prietenă, căreia încercase să-i educe sensibilitatea

și să-i cultive gustul pentru lectură, până când și această formă de comunicare se blochează. Faptul e pus pe seama abuliei tiranice, boală pe care doctorul și-o diagnostichează exact, nu fără o anumită satisfacție: „Dar afaceri și preocupări excepționale m-au împiedicat câteva săptămâni să-i scriu, ca de obicei, mult, și prin urmare nu i-am scris deloc. Pe urmă faptul că nu i-am scris, complicat cu ideea că acum trebuie să-i scriu lung și circumstanțial, m-a împiedicat să mai pot relua firul" (p. 26).

Simptomele curioasei maladii (îndeosebi timiditatea excesivă, nehotărârea) sunt descrise amănunțit și în *Amintirile din copilărie și adolescență*, ceea ce trimite o dată în plus la rădăcinile autobiografice ale ficțiunii (invenția „românească", am mai spus-o, e foarte săracă) – evident, nu în sens pedestru documentaristic. Nu ne interesează precizia detaliilor, cât corespondențele semnificative, de unde și impresia aceasta, de experiență trăită, autentică, pe care o lasă jurnalul lui Emil Codrescu. În fapt, „amintirile" lui Ibrăileanu seamănă foarte mult cu notațiile diaristice ale naratorului din *Adela*, pentru că nu mizează pe reconstituirea exhaustivă, ci pe surprinderea datelor psihologice și a împrejurărilor existențiale determinante în formarea personalității. Spre exemplu, în însemnările autobiografice ale criticului de la „Viața românească", înclinația către analiză e pusă, fapt demn de reținut, pe seama atracției erotice: „«Amorurile» mele mi-au ascuțit mai mult decât orice simțul observației" (p. 258).

Dar simțul observației devine un factor inhibant, favorizând proliferarea nesănătoasă a tot felul de complexe. Elevul care trăiește drama de a nu putea scoate nici un sunet când este somat să răspundă la lecție, deși știe ce are de spus[192], va întâmpina dificultăți serioase în dialogul

192. *Ibidem*, pp. 254-255: „ (...) emoțiile cauzate de grava boală a lui tată-meu mi-au produs o curioasă psihopatie: la

cu ceilalți, mai ales dacă e vorba de afacerile sentimentale. *Audaces fortuna iuvat*, nu? Iar femeile (pe lângă care, după experimentatul Stendhal, „trebuie să îndrăznești totul") așteaptă să fie cucerite, măcar cu vorba. Nu întâmplător, episodul cel mai caracteristic din fragmentele acestea confesive se referă la emoțiile trăite de timidul adolescent cu prilejul elaborării unei scrisori în care îndrăznea să-și mărturisească, în sfârșit, amorul, după ce se asigurase în prealabil cu mult prea mare scrupulozitate de reciprocitatea sentimentelor partenerei: „«Iubita» mea a început să vadă că o urmăresc. Acum *știa*. Făcusem deci un pas mare. Aveam o mare satisfacție că... știe! Și atunci începu psihologia. Mă iubește? Nu mă iubește? Eu nu credeam, bineînțeles, că regina aceasta mă poate iubi, dar, totuși, «da' dacă?». Casa ei era la un colț. Cu două fațade pe două drumuri. Odată am observat că, după ce m-a văzut de la un geam de pe strada A, când eu am cotit pe strada B, ea a apărut la un geam de pe strada aceasta. «Așadar, a venit la acest geam să mă vadă încă o dată și să mă urmărească cu privirea», mi-am închipuit eu. (...) Am observat însă că se înroșește când apar eu pe stradă. «Roșața și mutarea de la geam la geam – semn de răspuns la iubirea mea!»... Dar, dacă se înroșește de jenă? Uneori zâmbea. «Zâmbește cu bunătate, ori ironic?». Și, bineînțeles, îmi răspundeam după dispoziția momentului" (p. 288).

școală nu puteam să încep lecția. Deveneam mut. Ca să se încredințeze de adevăr, profesorul mă punea să scriu lecția pe tablă. O scriam, dar n-o puteam ceti. (...) Această infirmitate m-a ținut multă vreme. Până și în liceu. Ba chiar până și azi, în anumite ocazii. Și azi, când sunt mulți într-o cameră, oameni mai străini, și trebuie să spun un «bună ziua» general, adesea nu pot, ori îl spun repezit, comic, exploziv, fiindcă îl spun printr-o mare sforțare făcută asupra mea".

Iată și gestul suprem, de maxim curaj – compunerea convingătoarei, în intenție, epistole: „Am scris în franțuzește, adunând toate cunoștințele mele de această limbă, câte le aveam pe-atunci. Am scris-o greu, am tot schimbat-o, am tot cetit-o s-o aud – și-mi era grozav de frică să nu fi făcut greșeli, pe care să le constate și să mă compromită iremediabil. În sfârșit, scrisoarea aceasta, prin diplomația ce-o cerea, prin sentimentele ce trebuia să cuprindă, prin stilul ce necesita, prin limba în care trebuia s-o scriu, prin felul cum trebuia s-o trimit, prin importanța pasului ce făceam, prin toate, a fost una din marile afaceri ale vieții mele, care m-a chinuit prin multele ezitări, analize psihologice, treceri de la frică la speranță etc.". Frământul junelui amorez nu se încheie însă aici. După expedierea răvașului, urmează infernul așteptării răspunsului: „bolnav, exasperat, speriat de ceea ce am făcut, simțind că am făcut bine, fie ce-o fi, dar în același timp, tot în același timp, căindu-mă de ceea ce am făcut, având impresia că, în acel moment, cu acea scrisoare trimisă, timpul e tăiat în două: timpul de până atunci, care a fost cu totul altfel, și timpul care începea de-atunci, *altfel* de timp" (p. 294).

Fragmentul prefigurează, izbitor, situația narativă și atmosfera psihologică din roman. Codrescu a trecut totuși binișor de vârsta primei iubiri. Nu mai așteaptă mare lucru de la o banală scrisoare. Între timp, i-a pierit cheful de a-și mărturisi sentimentele, fie și pe cale epistolară. Însă Adela, chinuită de nelămurite dorințe, tocmai asta arde de nerăbdare să facă. Doctorul uită să-i mai răspundă la scrisori nu din motive obscure, greu de priceput. Să nu ne lăsăm înșelați: amânarea răspunsului nu e atât simptomul unei psihologii deficitare, cum încearcă să ne încredințeze (sau poate să se convingă mai mult pe sine) naratorul, punând la bătaie mulțime de argumente și

dovezi „științifice", cât hotărârea îndelung chibzuită a bărbatului matur, care vrea să evite, elegant, angajamentul nedorit. Resemnată, Adela se căsătorește în pripă, pentru a divorța apoi, la scurt timp.

(Acestea sunt datele cele mai semnificative care punctează istoria relației afective dintre cei doi „prieteni". Reîntâlnirea lor stă sub semnul trecutului comun, dar și al unei noi etape în evoluția raporturilor sentimentale, pentru că Adela este acum o femeie în toată firea, la vârsta deplinului triumf biologic. Codrescu nu întârzie să constate, obiectiv, schimbarea, deocamdată cu încântare, ca în fața unui fenomen rar și prețios, parcă fără nici o legătură cu sine: „Adela e aceeași, ca și acum trei ani. Înaltă – puțin mai înaltă decât atunci: «a crescut!» – cu umerii largi, cu o licărire de zâmbet în ochii albaștri, cu nasul de o ușoară și spirituală acvilinitate, cu fruntea acoperită pe jumătatea stângă de o pală de păr blond, acum puțin bronzat. Nu i s-a schimbat nici expresia copilăroasă a feței, nici mișcările naive și repezi, nici glasul încet și voalat, cu care parcă destăinuiește secrete. Numai trupul i s-a împlinit. (Tinerețea beneficiază de toate, chiar și de trecerea anilor.)" (p. 29).

Din păcate, bucuria se spulberă repede, otrăvită de ivirea unor semne îngrijorătoare. Adela e însoțită în vilegiatură de mama ei, pe care doctorul și-o amintește la fel de frumoasă. Dar revederea femeii ce-i atinsese cândva inima îi spulberă iluziile, prilejuindu-i reflecții amare: „Adela seamănă cu mama ei cum era atunci, numai ochii sunt alții. Doamna M... are ochii căprui, acum uscați și decolorați. (...) Un *memento* sinistru: Adela, peste treizeci de ani..." (p. 28). Prin contrast, prospețimea Adelei iese și mai mult în evidență. Brusc, Codrescu își dă seama că nu mai e nici el chiar așa de tânăr: „În curând voi avea

patruzeci de ani! Nu mai sunt un început, o cauză. Devin tot mai mult o prelungire, un efect. Mă simt complet determinat. Patruzeci de ani! Vârsta amintirilor și recapitulărilor..." (p. 30).

Prozatorul introduce acum în text, explicit, motivul incompatibilității erotice (reluat în game și tonalități variate), acompaniat de șovăielile bărbatului trecut de mult de prima tinerețe, înclinat spre voluptate, dar mai puțin dispus să dea curs îndemnurilor firii, ca un pitecantrop penibil. Până când obsesia îl va acapara cu totul, doctorul mai are încă destul interes pentru lumea din jur pentru a consemna în paginile jurnalului, deși într-o manieră neutră, lucruri mărunte, amănunte legate de viața cotidiană și de anumite împrejurări caracteristice. Să nu cădem în capcană: prozatorul nu face apologia banalității și nu se lasă ispitit de posibilitatea reconvertirii semantice a stereotipiilor. Preocuparea analitică e o dovadă suficient de puternică. Dincolo de impecabila sintaxă narativă, oricât de insignifiante, întâmplările își relevă un sens adânc, numai al lor, chiar din clipa fixării pe retina memoriei. Hazardul nu are ce căuta aici. Poate și pentru că naratorul nu vrea să lase nimic neexplicat.

Episodul cu ceasornicarul Haim Duvid, de pildă, nu poate fi considerat doar o anodină secvență excedentară, un polip crescut fără rost pe trunchiul narațiunii. De altminteri, asemenea lucruri fără noimă nu vom găsi nicăieri în textul lui Ibrăileanu. *Adela* e operă de orfevru. Nici un detaliu nu întunecă geometria desenului. Departe de a fi doar o simplă digresiune, dialogul dintre Codrescu și meșterul evreu (un fel de *alter ego* al naratorului, ale cărui replici sunt marcate de același scrupul „științific", rationalist, specific intelectualului obsedat de claritate) e un moment-cheie, cu funcție simbolică. Mircea Veroiu (regizorul care a ecranizat cu inteligență romanul, într-o

manieră clasică, fără brizbrizuri stupide) i-a înțeles foarte bine semnificația, de vreme ce a dat atenția cuvenită pasajului din carte. În film, Haim Duvid (jucat de Adrian Pintea) e mai locvace, vorbește cu mai multă înflăcărare, dar nu trădează spiritul textului. Excesul de zel pare mai degrabă un efect al conversiunii în limbaj cinematografic. În orice caz, esența personajului rămâne neschimbată. Dar nu mai poate trece neobservată.

Aplecat spre cugetare prin însăși natura meseriei, ceasornicarul își expune foarte tacticos concepția despre moarte (cu vagi reminiscențe din gândirea unui ilustru înaintaș, șlefuitor de lentile), spre indignarea credincioasei sale soții, temătoare de cele sfinte. În viziunea meditativului meșter, moartea nu mai are pic de prestigiu mistic, religios, fiind echivalată cu o banală privațiune de senzații. Astfel, a muri nu înseamnă a scăpa de chinuri, pentru că numai cine e viu poate simți ușurarea aceasta: „a scăpa de chinuri – conchide ceasornicarul – înseamnă că simți că nu te mai doare". Sau, în limbajul mai filosofic al doctorului, „O inexistență nu poate avea un atribut, nu poate produce o realitate nici ieri, nici azi, nici mâine; și despre nimic nu se poate afirma nimic" (p. 33).

Pasajul, se observă nu chiar așa de greu, este o rafinată *mise en abîme* și leagă, subtil, reflecția thanatologică de tema timpului și a iubirii (elemente care alcătuiesc, de altfel, însăși substanța romanului), modelând partitura romanescă după principiile unei elaborate poetici minimaliste, astfel încât densitatea compoziției să nu se dizolve într-un decorativism fad, în pură ornamentică. Descrierea mecanismului care măsoară timpul rezumă, metonimic, tehnica narativă din *Adela*: „Ceasornicul, angrenaj de forțe, lecție de determinism – cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția coardei de *perpetuum movens* al

rotației dintre cele două capace – e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză și-l recompune prin sinteză" (p. 31). Metonimia devine, într-adevăr, „motorul conștient al punerii în abisal"[193], principiu fundamental de structurare a romanului lui Ibrăileanu, frapant (subliniază Al. Călinescu[194]) prin „coerența sa artificială", de „text-constelație" în care centrul sistemului narativ se află peste tot, în fiecare fragment, „iradiind fragmentele precedente și cele ulterioare".

Intermezzo-urile reflexive de acest tip nu încarcă excesiv notițele diaristului. Întâlnirile cu Adela, la început inventariate succint, capătă treptat o pondere tot mai mare, spre mirarea inocentului doctor, care se trezește mereu vorbindu-i frumoasei femei despre propria bătrânețe, în speranța ascunsă a infirmării unei astfel de constatări dureroase: „Ce se petrece sub conștiința mea? E mândria de a-i arăta că nu sunt un imbecil, care crede că mai e

193. Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998, p. 88. Vezi întregul capitol intitulat „«Adela». Iluzii optice, perspective depravate", pp. 81-98.

194. Cf. Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 79. La fel înțelege lucrurile și Ion Vartic (v. *Modelul și oglinda*, Editura Cartea Românească, București, p. 112): „Totul este previzibil aici, în această construcție minuțios concepută, în care așa-zisele fragmente se asamblează perfect, dezvăluind, în fațetele lor mozaicate, «desenul» mental premergător. Amintiri și fapte disparate, fulgurante, gesturi sau vorbe frânte brusc comunică subteran între ele, închegând, conform unei tehnici muzicale, nelămurite leit-motive și trădând prezența unui sistem de oglinzi ce-și trimit reciproc reverberații și semnale de avertizare ori de recunoaștere"; oglinda „desfigurează perspectivic modelul, făcându-l aparent irecognoscibil" (*ibidem*, p. 114).

încă tânăr?" (p. 37). Și totuși, oricâte motive de încurajare i-ar da vechea sa prietenă, pentru care simte o atracție tot mai puternică, Codrescu rămâne într-o atitudine defensivă, favorabilă contemplației. Detașarea e însă exclusă din capul locului. Încântătoarea grație a corpului minunatei făpturi îl hipnotizează: „Corpul unei femei tinere – elasticitatea lui, rotunzimile calde, finețea și luminozitatea epidermei – este realizarea formală și structurală cea mai desăvârșită a materiei vii, este miracolul suprem înfăptuit de natură după miliarde de dibuiri și încercări neizbutite, este terminul ultim al evoluției cosmice" (p. 99).

În amintirea vacanțelor de la Vorniceni, când era doar o firavă adolescentă, Adela se urcă în leagănul din curte și-i cere doctorului să-i facă vânt cu putere, ca altădată. Conotațiile erotice ale jocului sunt evidente: „Cu mâinile strânse pe frânghie în dreptul capului, cu mânicile căzute până la coate, trecea pe lângă mine repede, singură cu fericirea ei, trimețând din fluturarea îmbrăcămintei ușoare o adiere suavă, pe care o simțeam pe obraz, pe pleoape, pe buze. Când se ridica în sus, desemnându-se întreagă pe albastrul cerului, zborul se încetinea, dar când trecea prin dreptul meu, repejunea devenea, simbolic, vertiginoasă. La un moment dat, aducându-și aminte de mine, cum se scobora de sub crengi, mi-a arătat copilăros-strengărește, într-o clipă de fulger, vârful ascuțit și trandafiriu al limbii. (...) Pendularea s-a micșorat. Fustele s-au liniștit. În sfârșit, ne-am regăsit, întâlniți, alături. Era înaltă, rumenită în obraz, cu ochi scânteietori, cu buzele subțiri și roșii" (p. 109). „ – Ești palid. Te-ai obosit", constată Adela, avertizându-l: „Acum sunt mai grea decât la Vorniceni. Am crescut". Da, pe lângă grație, corpul tinerei femei a dobândit între timp o greutate care îi impune cvadragenarului observații îngrijorătoare: „E femeie. O simțeam în brat la fiecare încordare. Toată greutatea ei... Toată femeia...".

Pentru a scăpa de obsesia tot mai acaparantă, Codrescu pleacă a doua zi, singur, într-o mică excursie. Dar escapada nu are scontatul efect terapeutic. Prea puțin sensibil la frumusețea naturii, doctorul se lasă în schimb fascinat de un alt spectacol, care anunță iminența „crizei" erotice. Privirea îi este acaparată mai întâi de imaginea crâșmăriței din Humulești, tipul femeii generos înzestrată fizic și neatinsă de nici un strop de spiritualitate, „monumentală, brună și albă, grasă și răscoaptă, cu cârlionți pe frunte, cu nasul în vânt (nasul clasic al crâșmăriții amoroase din toate nuvelele indigene), cu o aluniță asasină, naturală ori meșteșugită de ea, de strajă lângă narea stângă, cu o umbră fină de cotleți albăstrui lângă urechile cu cercei roșii". „Eros plutea în atmosfera din valea Ozanei", notează Codrescu în jurnal, observând mai apoi undeva, pe câmp, o țărancă tânără mergând în întâmpinarea bărbatului ei. Apariția aceasta îl tulbură peste măsură din cauza izbitoarei asemănări cu imaginea-prototip, a feminității desăvârșite, desenată pe ecranul memoriei. Era „o femeie subțire, cu părul cânepiu, cu coapsele fine în rochia de cit, cu sânii mici, desculță, cu gleznele goale" (p. 112). Nici Jeny Timotin, soția fostului său coleg de școală, în compania căreia petrece câteva ceasuri reconfortante, nu e mai prejos: „degetele ei, subțiate spre vârf, îi trădează arhitectura generală, eminent feminină, compusă din zvelte conuri trunchiate" (p. 115).

În aceste siluete feminine de plan secund (și în altele câteva[195]) Codrescu presimte aceeași vitalitate care pulsează

195. De lipsa vitalității nu se pot plânge nici maica arhondară, nici vechiul ei prieten sexagenar, domnul Dimitriu (care ar fi avut drept prototip real pe Hogaș), „superb de sănătate și veselie, tăiat în proporții ciclopice, cu o față de satir bătrân, încadrată într-o barbă gălbuie. Rară, și găurită de doi ochi mici, verzi, pătrunzători, care râdeau parcă

în corpul greu al Adelei. Uf, bărbatul nu are viață ușoară cu asemenea forțe ale naturii! Spre exemplu, spiritualitatea ascetică a lui Haim Duvid intră într-o periculoasă coliziune cu sentimentalitatea dezordonată, revărsată în forme rubensiene, a rubicondei sale soții („pe cât este el de abstract, pe atât de concretă este ea"; Sabina Duvid este „emotivă și înzestrată cu o înflorită imaginație plastică" și „are un talent înnăscut de a-și exprima ideile colorat"). Nici tânăra țărancă nu se comportă ca o blândă mioară. Sub tirania oarbă a pasiunii, ea își țintuiește cu patimă prada și rămâne indiferentă la lumea din jur: „Trăsura noastră a trecut inexistentă pentru femeia teribilă cu sânii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale" (p. 112). Iar Matilda Ioan, cunoștință întâmplătoare, își dezvăluie și ea celălalt chip, hai să-i spunem viril, dincolo de înșelătorul aspect feminin: „Femeiușca mică, timidă și afectuoasă, cu părul bogat și greu, nu putea fi decât Matilda, iar ceea ce avea băiețesc în ea, elasticitatea vânjoasă a taliei, a brațelor și a picioarelor ei lungi, era Ioan, nume aproape comun, echivalent cu bărbat")[196].

---

necontenit singuri, fără participarea feței, cu o pălărie cât o roată de trăsură, cu o manta imensă și cu ciorapii roși peste pantalonii bogați în urme de noroi și de oleiul diverselor conserve" (op. cit., p. 135).

196. Nota puternică, dominatoare, dar și finețea specifică temperamentului feminin sunt foarte bine prinse în portretul Doamnei X din secvența omonimă: „Doamna X este aristocrată prin lipsa ei totală de orice prejudecată socială, căci ea nu face deosebiri de clase, ea nu are simpatii și antipatii de clasă. Doamna X este aristocrată prin oroarea de vulgar și de trivial, prin paza ei de orice atingeri cu cei ce gândesc și simt josnic, prin frica ei necontenită de a nu face ea însăși un gest vulgar. Doamna X este aristocrată prin natura ei dominantă – nu dominare prin voce tare, ci prin atitudine, prin impresia de superioritate, de voință și

Ca și în enigmaticele fizionomii schițate de Leonardo da Vinci, frumusețea neliniștitoare a personajului imaginat de Ibrăileanu vine dintr-o stranie ambiguitate morfologică, trădând indecizia opțiunii erotice, bisexualitatea constitutivă, care nuanțează raporturile, altminteri de tristă previzibilitate, dintre bărbat și femeie. Codrescu are viziunea succesivă a două ipostaze opuse ale Adelei, coexistând în una și aceeași făptură. Latura pur feminină a personalității favorizează starea de expectativă spăimoasă și de gingașă retractilitate, pe fondul unei emotivități mereu în alertă: „Când vorbește, totdeauna parcă ar mai avea ceva de spus. Are reticențe subite și curioase. Dacă i-ai transcrie vorbele, ar trebui să pui mereu câteva puncte de suspensie la sfârșitul frazelor. Când se emoționează, și se emoționează adesea fără cauză vădită, are sufocări grațioase, de pasăre care bea. Și rar participă normal la duelul nostru. De obicei e distrată sau animată. Uneori își întrerupe momentele de distracție printr-o întoarcere bruscă și cordială spre mine, însoțită de un da rostit încet și repede, confirmând fără necesitate cuvintele mele" (p. 118). Latura așa-zicând masculină se relevă, în alte momente, prin agresivitate și hotărâre, spre uimirea bărbatului obișnuit să-și impună voința și să manevreze lucrurile după dorința sa: „De câtăva vreme, pe lângă vocea ei obișnuită, înceată și uneori parcă înăbușită, Adela are în unele momente o altă voce, tare, sonoră, categorică, o voce de *grande-dame*, pe care nu ai recunoaște-o că e a ei dacă ar vorbi fără s-o vezi. Glasul ei încet, cald parcă de căldura pieptului ei, e glasul femeii emotive, care exprimă frazele

---

de mândrie ce o produce". „ (...) este aristocrată prin natura inteligenței ei: viziunea repede, inteligență intuitivă, și nu argumentativă (argumentarea, în comparație cu intuiția, e greoaie, pozitivă, practică, utilitaristă, plebeiană)" (G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 274) etc.

abrupt, al femeii cu tulburătoarea asimetrie a gurii când zâmbește. Glasul celălalt, sonor și categoric, e al femeii cu umeri largi, cu ușoara și ușor impertinenta acvilinitate a nasului. (Și al femeii care se simte stăpână?)" (*ibidem*).

După cum se observă cu ușurință, concepția lui Ibrăileanu despre iubire nu se mai lasă explicată, ca altădată, în cheie sentimentală ori naturalistă. Nuanțele atenuează până la o exultantă echivocitate tranșantele antinomii de mai an. Ca un veritabil studios al legilor ce guvernează natura, criticul de la „Viața românească" scria, într-unul dintre foiletoanele sale: „Cea mai mare parte din amoruri, 90 la sută, sunt amoruri bestiale. Ei bine, într-un amor bestial, bărbatului îi place ceea ce este esențial femeiesc, delicatețea, moliciunea; iar femeiei, ceea ce e esențial bărbătesc, forța"[197]. De aceea, urâțenia fizică a bărbatului poate fi chiar atractivă erotic pentru reprezentantele sexului frumos. „Femeia, spune Ibrăileanu, trebuie să fie frumoasă, iar bărbatul, bărbat!"[198].

Dar iubirea lui Codrescu pentru Adela nu are nimic bestial. Sau, în orice caz, nu vrea să aibă. E drept, ambiguitatea raporturilor dintre cei doi îndrăgostiți se acutizează

197. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., p. 178.

198. Ibrăileanu dezvoltă ideea într-un incitant articol (*Bărbații urâți și amorul*) apărut în numărul 5 / 1910 din „Viața românească" și publicat în G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, ed. cit., pp. 184-188. „Pentru ce, în definitiv – se arată uimit publicistul – urâțenia nu numai că n-ar fi o piedică, dar ar fi o însușire favorabilă pe lângă femei? Nu cumva pentru că este un semn de animalitate, adică de virilitate, pe când frumusețea o îndepărtare de la animalitate? Căci un om urât – un satir capriped, «une bête», chiar «puante», un «bouar» oribil – e mai spre strămoșul antropoid al omului, făgăduiește mai mult instinctului femenin" (*ibidem*, p. 187).

pe fondul spiritualizării (înțelege: efeminării) bărbatului și al virilizării subiacente a femeii „cu umeri largi". Totuși, la antipodul concepției schopenhaueriene, virilitatea bărbatului nu se mai măsoară, aici, cu metrul de carne. Codrescu nu vrea să fie un cimpanzeu grobian. Mândria sa nu stă în forța fizică, ci în inteligența cu care o și cucerește, de altfel, pe Adela. Există pe lume, slavă Domnului!, și femei de felul acesta, mai puțin impresionabile la vederea unui pachet ridicol de mușchi. Paleologu, dacă nu ne înșală memoria, spunea în *Bunul simț ca paradox* că adevărata virilitate se dovedește în capacitatea de a citi și înțelege *Critica rațiunii pure* și, cu atât mai mult, de a o scrie. Pildele excesiv voinicești în educația băieților păcătuiesc prin acreditarea unui ideal masculin prea facil, la care nu are cum să suspine o femeie precum Adela. Pe de altă parte, nici Codrescu nu e un stupid băiat de prăvălie, visând la actrițe. În romanul lui Ibrăileanu inversarea raporturilor dintre parteneri nu indică, după cum au crezut câțiva exegeți orbiți de luminile rezumatului vulgarizator al moralei schopenhaueriene, nici efeminarea bărbatului, nici masculinizarea femeii care ar lua chipurile mereu inițiativa și ar face jocurile după bunul său plac[199]. E vorba mai curând de un joc cu reguli precise între parteneri de același calibru. Raportul de forțe variază de la caz la caz,

199. Iată cum vede lucrurile, de pildă, ieșeanul Ioan Holban: „Adela rămâne lucidă, inteligentă, ironică, pentru că ea se găsește mereu în afara «febrei amorului» pe care o stimulează însă la partenerul său de joc; acolo unde Emil Codrescu participă cu toate fibrele ființei sale, Adela nu pune decât inteligența veșnic trează, veșnic la pândă: Emil Codrescu vrea să «trăiască», iar Adela să joace rolul «strategului»: unul se dorește «romantic», iar celălalt – «realist»" (*op. cit.*, pp. 191-192). Fără comentarii!

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

fără a înclina balanța definitiv în favoarea unuia sau a celuilalt.

Tentativa șovăielnică a bărbatului de a-și păstra independența se soldează cu un lamentabil și din capul locului presupus eșec. A doua zi după inocenta escapadă, Codrescu se prezintă la raport și acceptă bucuros jugul, spre satisfacția femeii, care-l bombardează acum cu binemeritate ghiulele ironice. Cu o ultimă zvâcnire de orgoliu, doctorul îi vorbește necruțătoarei sale partenere despre frumusețea altor femei, întâlnite în treacăt „la crâșma din Oșlobeni". Curioasă, Adela vrea să vadă și ea pe cele două tinere, „tipuri de animale superbe", cu gândul de a preîntâmpina eventualul pericol și de a-și măsura propria capacitate de seducție. Zis și făcut. Numai că, odată ajunși la fața locului, doctorul e nevoit să se recunoască înfrânt și să dea partea leului tot Adelei, fără adversar pe măsură în atât de mult așteptata confruntare: „acum două săptămâni facultatea mea de iluzionare fiind disponibilă, convertisem eminente însușiri biologice în atribute estetice. Animalul era în adevăr superb – de carnație și de tinerețe. Sculptura era reușită. Pictura, însă, ratată. Femela, fără îndoială, era de primul rang; femeia era oarecare" (p. 123).

Paginile jurnalului dobândesc curând aspectul unor „foi de observație". Știe însă Codrescu ce se întâmplă cu el? Cu siguranță. Numai că nu se sperie din atâta lucru. Nu subestimează, totuși, puterea năstrușnicului zeu cu tolba doldora de săgeți. Își amintește mereu de vorba înțeleaptă a lui Napoleon, care spunea că din fața amorului nu există decât o singură scăpare: fuga. Cu toate acestea, cvadragenarul nu vrea să evite năpasta și nu ține cont de sfatul ilustrului cuceritor. După ce observă, lucid: „Îmi iau pulsul și temperatura de câteva ori pe zi. E cel mai bun mijloc de a deveni bolnav, ori de a agrava o afecțiune contractată" (p. 37), continuă să o privească pe Adela și

mai nesățios, până când ajunge să trăiască iluzia unei fantastice ubicuități. Peisajul se însuflețește, ciudat, parcă doar pentru a lua chipul femeii iubite. Asimilată naturii, vieții, printr-o serie de analogii sugestive, Adela îi apare ca „o floare mare, strălucitoare, mai vie decît toate, irezistibil atrăgătoare". Iar „comparația, banală de adevărată ce e, între femeie și floare, este mai mult decît constatarea unei asemănări exterioare. E intenția unei identități profund naturale" (p. 39).

În opinia unui cercetător pasionat al erotismului ca Octavio Paz, confuzia dintre femeie și natură reflectă „ideea înrudirii oamenilor cu universul" și „apare la originea concepției despre dragoste"[200]. Natura „vorbește ca și cum ar fi femeie" pentru că „în dragoste am simțit cu toții că ne reîntoarcem la totalitatea originară" din care am fost smulși odată cu nașterea noastră[201]. Prin contrast, bărbatul (personificarea spiritului abstract, rațional) se simte stingher în natură, incapabil să culeagă flori. Mai ales de la o anumită vârstă încolo. Noroc că poate măcar să privească. La urma urmei, nici statutul de spectator nu e de lepădat, nu?

Așa s-ar părea. Unii au chiar convingerea că privirea e o formă mai rafinată de luare în posesiune. O fi oare Codrescu „un arierat afectiv" (așa, cel puțin, credea Justin Neumann, autorul singurului studiu psihanalitic de până acum dedicat romanului lui Ibrăileanu), un „voyeur" (opinia lui Balotă[202]), erotoman ticălos și pervers? Comportamentul său, dacă nu e determinat de pretextul moral (diferența de vârstă, trecutul comun), se lasă atunci mai

200. Octavio Paz, *Dubla flacără. Dragoste și erotism*, traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, București, 2003, p. 190.
201. *Ibidem*.
202. Cf. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 106.

lesne explicat prin cauze ascunse, nelămurite, de natură subconștientă?

După Nicolae Manolescu[203] reacțiile doctorului ar avea, deopotrivă, motivații conștiente și inconștiente, pentru că naratorul jurnalului se află prea aproape de evenimente (care „pot justifica, fără să și explice comportamentul") ca să le poată prevedea sfârșitul și să înțeleagă semnificația globală a experienței sale. Deși scoate în evidență, apăsat, latura decadent-rafinată a senzualității lui Emil Codrescu (contorsionată chipurile de o inteligență diabolică, asemănătoare, dar mai ingenuă decât aceea a nemilosului seducător kierkegaardian), a cărui strategie erotică ar exclude periculoasele implicații de ordin afectiv, reducându-se la experiment și joc, criticul nu vede nici un inconvenient în a-i pune totuși doctorului în cârcă (ce mai contează abia semnalata luciditate, detașarea metodică a cuceritorului?) ditamai „complexul lui Oedip". Motivul? Imaginea Adelei (copil, adolescent, femeie) se suprapune, în text, imaginii mamei, dispărută prematur. Nefericitul eveniment dobândește, în consecință, semnificația unei „traume originare".

Pe lângă aceasta, o sursă prețioasă pentru psihanaliști este și secvența care rezumă trecutul amoros al lui Emil Codrescu. Prima iubire (la 10 ani, Emilica, moartă de anghină) stă tot sub semnul unei zodii nefaste. Consumată doar în imaginație („singurul tău amor curat", pentru că „n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică"), în prelungirea dorinței de afectivitate maternă, întâia experiență erotică rămâne inubliabilă și modelează imaginea feminină arhetipală, imprimând trăirilor ulterioare caracterul unor aproximări anamnezice. În adolescență, descoperirea sexualității și a contradicțiilor sufletului feminin (la 16 ani, Leonora,

203. Cf. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 420.

fugită cu bărbatul surorii ei) nu împiedică, totuși, îndrăgostirea pătimașă (la 19 ani, Eliza – de care se leagă schimbul epistolar din *Amintiri...*), îndoliată la scurt timp de aceeași soartă nemiloasă. Urmează „epoca realistă", marcată de întâlnirea femeii „cu păr arămiu" (al cărei portret îl găsim schițat într-un fragment publicat postum[204]), apoi „epoca cinică" (caracterizată prin relația pur sexuală cu „femeia femelă", „de maximă iritabilitate protoplasmatică", ce-l părăsește fără regrete pentru „bărbatul de 2 metri", perechea cu adevărat potrivită pentru devoratoarea de bărbați). În acest lung șir de nefericiri și eșecuri, care au putut induce doctorului un puternic complex de virilitate, singura alinare o constituie iubirea din umbră a „colegei de universitate, fina și delicata Elvira" („model schematic pentru realizări mai concrete"), la fel de nenorocită în postura ei de confidentă îndrăgostită fără speranță.

Reconstituirea trecutului amoros se situează, am văzut deja, în prelungirea fragmentului despre moartea mamei. Fără îndoială, biografia erotică a lui Emil Codrescu nu e normală. Atâta și așteptau pescuitorii în apele nămoloase ale subconștientului, care s-au și grăbit să semnaleze faptul: „cu două moarte și o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile"[205]. Codrescu se cunoaște însă prea bine pentru a mai cădea pradă isteriei bovarice. Experiența trecutului, ca și reflecția, îl vindecă de iluzii. Prin urmare, nici vorbă de inhibiție! Refuzul amorului e dictat de conștiință: „Nu, nu! Nu iubesc și nu vreau să iubesc pe Adela!" (p. 48), se mustră cu năduf doctorul, după trecerea în revistă a defunctelor sale amoruri. Nici obsesia thanatică, ivită pe solul atâtor dezastre, nu e un factor de neglijat: „De atunci, senzația de funebru

204. E vorba de *Doamna X*, în *Opere*, VI, ed. cit.
205. Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, E.P.L., București, 1967, p. 225.

pe care mi-o dă, în momente de o stranie luciditate, pământul, lutul, piatra, toată materia asta inertă, idioată, inamică, și mila pentru tot ce trăiește și încearcă în zadar să ascundă moartea sinistră a planetei, vietăți și plante, șubrede, nesigure, trecătoare" (p. 44).

Identificându-și sentimente cu precizie de chirurg, Codrescu pune pe seama propriei tulburări emoționale anxietatea tot mai acută legată de trecerea timpului și de ideea declinului ireversibil: „Până acum nu îmbătrâneam, pentru că îmbătrâneam fără s-o știu. Problema mi s-a pus întâia oară în viață când am revăzut-o aici, pentru că probabil am început s-o iubesc chiar de-atunci" (p. 89). Tinerețea Adelei reușește totuși să-l contamineze, ceea ce-l face la un moment dat să constate, cu orgolioasă satisfacție: „În realitate, nu mă mai simțeam omul cu părul brumat" (p. 79).

Semnificația mai profundă a comportamentului erotic scapă, așadar, explicațiilor de tip psihanalitic. În fond, cu adevărat fascinantă e conștiința lui Codrescu, nu subconștientul său, condiția aceasta, istovitoare, de „rob al ideii", care confirmă practic triumful lucidității și „deplina validitate psihică" a personajului – adică inutilitatea psihanalizei[206].

Câte nu s-au spus pe seama delicatului doctor! Unii au văzut în el un simbol al bărbatului ce-și încearcă puterile, din dorința de a se convinge că încă mai este tânăr[207] și de a dobândi certitudinea propriei virilități. Alții îl consideră o victimă inocentă a femeii, sau chiar un fricos

206. Cf. Alexandru Protopopescu, *„Adela" și mitul unicității*, în vol. cit., pp. 229-230.

207. Așa crede, de pildă, Alexandru Dobrescu (în vol. *Ibrăileanu. Nostalgia certitudinii*, Editura Cartea Românească, București, 1989).

speriat de viață. Ultima opinie pare să fi avut mare succes, din moment ce și-a găsit atâția susținători îndârjiți[208].

Remarcând că înfățișarea Adelei păstrează și la maturitate ceva din imaginea fetei-copil, o anumită predispoziție ludică, ce-i accentuează „copilărescul figurii", Ion Vartic îi descoperă lui Codrescu un – în opinia noastră, discutabil – „complex al lui Nabokov", pentru că simptomele comportamentului său erotic ar fi identice cu cele ale personajului imaginat de rafinatul prozator ruso-american: „Și în *Adela*, și în *Lolita*, condiții biografice asemănătoare modelează celor doi bărbați o aceeași afinitate erotică. La fel ca Emil Codrescu, Humbert Humbert este puternic marcat de conștiința «copilului fără mamă» (așa cum «omul aproape cărunt» mărturisește că n-a avut niciodată gravitatea vârstei sale, tot astfel personajul lui Nabokov mărturisește că umblă mascat în «travestiul meu de adult»), precum și de dragostea obsedantă pentru micuța Annabel, fata moartă pretimpuriu, de aici provenind și sentimentul de frustrare afectivă care-l va urmări din «anii reci ai tinereții» și până la asfințit".[209] Iată și manifestările cele mai caracteristice, culminând cu păcătoasa înclinație filo-pedică: „fascinația pentru analiză și «reverie retrospectivă», credința într-o «fatalitate magică», plăcerea de a se cufunda în jocul ipotezelor și în «labirintul trecutului meu», în fine atracția pentru femeia-copil cu o alură adolescentină, transfigurată de o «vivacitate copilărească»,

208. Aceeași opinie și la Mihai Drăgan, op. cit., p. 191: „S-a pus întrebarea dacă această femeie vioaie, inteligentă (...) l-a iubit pe Emil Codrescu. Nu, Adela nu l-a iubit (=admirat) pe Emil Codrescu decât spiritualicește". Mai precaut când e vorba să-și precizeze prea tranșant propriul punct de vedere, Ioan Holban susține, în esență, același lucru. La fel, dincolo de nuanțe, Ion Vartic sau Corina Ciocârlie.

209. Ion Vartic, *Modelul și oglinda*, ed. cit., p.108.

păstrând intact «ecoul nimfic»"[210]. Așa e, nimic de zis. Numai că din coincidențele acestea de amănunt nu putem scoate mare lucru dacă avem de gând să dovedim existența unor afinități ceva mai profunde între cei doi autori. Dacă vrem cu tot dinadinsul, și în *Adela*, și în *Lolita* putem întrezări contururile aceluiași model (să-i spunem decadent--estetizant, pe linia Poe-Nerval-Baudelaire-Wilde-Proust, cu accentele distribuite după principiile proprii fiecărei compoziții în parte). Dar de aici nu e bine să tragem, imediat, concluziile la care ne îndeamnă, firesc, înclinația noastră logicizantă. Analogiile sunt, câteodată, înșelătoare. Cum să mai discerni atunci adevărul de un simplu sofism?

Mai puțin sofistic(at)ă, dar nu mai puțin interesantă, ni s-a părut apropierea (semnalată doar) de atmosfera și tipologia prozei cehoviene. Totuși, premisa de la care pleacă subtilul interpret (teama de viață a cvadragenarului) nu se impune din capul locului cu tăria unei axiome, în pofida autorității celui ce a formulat-o pentru prima oară[211]. Dacă spaima de viață (și, implicit, de femeie și de natură) ar duce la „apariția și persistența unei conștiințe înfricate", nu e neapărată nevoie de sondajul psihanalitic pentru a cântări just greutatea unei asemenea observații. Însă nu e vorba despre așa ceva.

Să fie oare Adela o femeie fatală și lipsită de inimă, iar doctorul, un cobai pe care ea își testează puterea de fascinație? Puțin probabil. Jocul erotic e acceptat și întreținut de ambii parteneri și se sfârșește în momentul încălcării pactului, când raporturile dintre ei se dezambiguizează, forțând mărturisirea. Emil Codrescu cunoaște foarte bine mobilul curajoasei aventuri erotice: „În mine e

210. *Ibidem.*
211. E vorba de Paul Zarifopol, în vol. *Pentru arta literară*, II, ed. cit., p. 71.

plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă, a sufletului ei, și curiozitatea ascuțită a unei experiențe de psihologie pe sufletul ei și mai cu seamă pe al meu" (p. 56). Relația amoroasă se construiește, nu mai e nevoie să insistăm, pe tiparul mitic al vânătorului vânat. Da, lui Codrescu i se potrivește parcă și postura de seducător hârșit ce se lasă subjugat cu plăcere de frumusețea minunatei făpturi „cu umerii largi, cu brațele albe, cu talia rotundă".

Doctorul (căruia Adela nu i se mai adresează decât ironic cu mai vechile apelative reverențioase: *mon cher maître* sau *maître chéri*) acceptă bucuros dominația protector-maternă a femeii „cu umeri largi" (imagine predilectă) și trăiește, intens, voluptatea servituții voluntare[212]. Conștient

212. Orice s-ar spune, psihologia lui Codrescu păstrează și ceva din tiparul sentimentalilor și timizilor eroi eminescieni, cărora nu le displace femeia agresivă: „Ați observat că în literatura epocei 1880-1900, a «proletarilor intelectuali», toate fetele eroine, oricât de angelice, sunt agresive, fac ele primul pas către bărbat? Maria din *Sărmanul Dionis*, Margareta din *Durerile lumii*, chiar și Ana din *Dan*, Elena din *Iubita* lui Traian Demetrescu etc., și până și doamna din înalta societate din *Păcat*? Și mi se pare că și în Delavrancea e această situație, tot cu o ființă angelică. Acești scriitori «proletari intelectuali» erau oameni solitari, timizi: apoi idealizau fetele de boier (toate eroinele mai sus-amintite erau aristocrate), și din cauză că aceste fete sunt mai distinse, și din cauza simpatiei acestor intelectuali, ieșiți din clase de jos dar vechi, pentru vechea boierime. Această timiditate firească solitarului și gânditorului, cu atât mai exasperată, cu cât obiectul flăcărilor era, prin situația lui, mai inaccesibil, i-a făcut pe acești intelectuali să idealizeze fata agresivă, care să-i scutească pe ei de strategia agresivă masculină" (G. Ibrăileanu, *Opere*, III, ed. cit., p. 233). Ca trăsătură comună nu trebuie omisă înclinația către fetișizare: „Când o iubea, ea era un exemplar

de inutilitatea deghizamentului, el se complace într-o atitudine afișat placidă, nu atât defensivă, cât lipsită de fermitate, într-o moliciune evazivă ce declanșează reacțiile provocatoare, de exasperată insolență, ale sensibilei partenere. „Orice aș face știu că nu te superi", îi spune Adela la un moment dat, pentru a izbucni apoi, cu năduf: „Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei!".

În prezența vechii sale prietene, Codrescu pare, e drept, incapabil de acțiuni sau gesturi mai îndrăznețe, spre indignarea temperamentalei femei (jurnalul vorbește mereu despre paralizia voinței și a inteligenței). Adela nu are, totuși, privirea Meduzei (deși... mai știi?), și nici doctorul nu este un sloi de gheață, o bucată nesimțitoare de piatră. Din contra, imaginația i se aprinde și îl torturează cumplit, dar numai în momentele când are răgaz să gândească, în singurătatea odăii, la masa de scris. Pentru că introspecția nu vizează aici, cum se întâmplă de obicei, elucidarea interioară. De aceea s-a și spus, cu dreptate, că în *Adela* analiza nu explică trăirile personajului, ci le inventează: „Voința mea e posibilă numai pentru că prezența ei mă ține cu ea și îmi paralizează imaginația despre ea, care se aprinde în absența ei" (p. 169)[213].

---

unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul când iubește cu fetișism" (*idem*, *Opere*, IX, ed. cit., p. 84).

213. Vezi și Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 422: „Codrescu se înțelege mai bine pe sine dacă se contemplă și se analizează decât dacă «se trăiește». Introspecția este la el o formă de viață. Ar putea spune: mă analizez, deci exist. Analiza nu doar îi dezvăluie motivațiile propriei comportări: ci, așa-zicând, le instituie. Le conferă, cu alte cuvinte, realitate".

Într-adevăr, Codrescu se cunoaște prea bine pentru a mai nutri iluzia descoperirii unor lucruri surprinzătoare. Ca atare, analiza psihologică nu e atât instrument de investigație, cât procedeu retoric, discurs paralel, care dublează „realitatea", proliferând în cercuri concentrice, *ad infinitum*, după tiparul argumentelor falacioase[214]. Scenariul analitic urmează, așadar, un traseu deductiv, de la ideea generală înspre detaliul concret, al experienței directe. Nu certitudinile cognitive îi lipsesc lui Emil Codrescu, cât cele de ordin senzorial. Intelectual cu acțiunea „paralizată de prea multă disociație"[215], el cercetează lumea înspăimântat de posibilitatea întrezăririi unor inadecvări neașteptate, în stare să macșuleze ideea. Paradoxal, dacă Adela i-ar infirma previziunile, dacă i-ar dovedi că viața seamănă uneori și cu cărțile acelea superficiale, în care oamenii sunt fericiți și mor la adânci bătrânețe, doctorul s-ar simți de-a dreptul nenorocit![216]

Capacitatea de așteptare a lui Codrescu e uimitoare. El nu suferă în absența Adelei. Ba, mai mult, trăiește imaginar toată gama emoțiilor erotice. Nici absența nu e, totuși, totală. Pentru că relația erotică se realizează, repetăm, printr-o „mediere", prin transfer metonimic. Fetișismul își dezvăluie, în felul acesta, rolul de trambulină psihică menită să simplifice viața afectivă și să facă posibilă „unicizarea" (nu neapărat maniacală) a femeii, transformând iubirea într-o patetică formă de idolatrie:

214. Pentru detalii, în Balotă, vol. cit., p. 107.
215. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 665: *Adela* e „romanul unui cazuist însetat de certitudini și înspăimântat de contradicțiile ce răsar la tot pasul".
216. Balotă crede că ar fi vorba nu de o „teamă a iubirii amenințate, ca în atâtea ficțiuni ale amorului ratat", ci de o „teamă intelectuală", „teamă de umilirea minții (nu a persoanei, ca la Camil sau Holban)", cf. *op. cit.*, p. 106.

„A devenit unică. (Credeam că am pierdut pentru totdeauna facultatea de a uniciza o femeie.) Începe să-mi fie scump tot ce e al ei și, mai scump decât totul, ușoara asimetrie a gurii, când zâmbește, care multiplică farmecele zâmbetului ei. Dar mi-e scump nu numai tot ce este ea și tot ce face ea, ci și rochiile ei (mai ales rochiile ei!), mantila ei, galoșii ei mici, adorabili, și săculețul ei, din care am scos într-un moment, când era în altă odaie, batista mototolită de mâinile ei și am respirat-o!" (p. 99).

Dizolvată olfactiv, imaginea femeii prilejuiește totodată revelația consubstanțialității, a fuziunii organice. Bărbatul trăiește acum intens bucuria abandonului total, beția simțurilor descătușate: „Când ne-am despărțit, mâna îi era fierbinte, avea temperatura corpului ei întreg... Mi-a rămas în palmă impresia mâinii ei. (Impresie reală, ori halucinație tactilă?) Ca să n-o pierd, am ținut mâna închisă, am deschis poarta și ușa casei cu mâna stângă... În odaie mi-am pus palma pe buze, ca să aspir parfumul vieții ei. Și am făcut toate astea serios, metodic! Am ținut palma închisă pe gură, ca să nu pierd nimic din ipoteticul fluid al vieții ei!..." (p. 146). Iluzia abolirii timpului este însă înveninată de fiorul thanatic. Până la urmă, atracția erotică se hrănește tot cu dorul de moarte[217]. Adela nu e

217. Plecând de la constatarea că „orice dragoste e nefericită pentru că e făcută din timp, este nodul fragil a două ființe trecătoare și care știu că vor muri", Octavio Paz vorbea și el despre comprimarea timpului și posibilitatea abolirii conștiinței morții, fie și pentru o clipă („timpul dragostei nu este nici lung și nici scurt: este percepția instantanee a tuturor timpurilor într-unul singur, a tuturor vieților într-o singură clipă"), pentru că „în orice dragoste, chiar și în cea mai tragică, există o clipă de fericire pe care nu este exagerat să o numim supraumană: este o victorie împotriva timpului, o întrezărire a locului de dincolo, acel

totdeauna o iluzie paradisiacă: „îmi părea, până la halucinație, o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, amețesc și omoară" (p. 138).

Cum reacționează Codrescu știm de-acum: cunoașterea și identificarea bolii nu pot contracara lovitura „în inimă" simțită în momentele de paroxism al „crizei". Ca atare, elanul erotic crește în intensitate, pe fondul unor întunecate presentimente: „Niciodată n-am simțit, ca astăzi, că toată poezia vieții, până la infinitezimal, emoția pe care o dă o floare de câmp, răsăritul unei stele, o adiere de vânt, are ca principiu gândul morții, fiindcă vorbește de iubire, și că prețul integral al vieții îl dă numai moartea" (p. 61). Prin urmare, iubirea nu e înțeleasă totdeauna ca expresie elementară a instinctului, impuls sinistru al „voinței oarbe de a trăi". Nici consubstanțialitatea viață-moarte nu mai pare un adevăr de necontestat. Cel puțin în acele clipe privilegiate când omul se crede nemuritor. Dintr-o obscură și vinovată chemare care „se abate și la păsări de vreo două ori pe an" iubirea devine, iată, unicul antidot al morții, patetică expresie a „voinței de a nu muri" – firește, nu în sensul perpetuării speciei: „În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morții. (...) De aceea posibilitatea imaginilor voluptoase de a ținea piept în conștiință imaginii înfiorătoare a morții. (...) De aceea provocarea unuia prin altul a sentimentului pentru femeie și a sentimentului pentru natură: eternitatea splendidă a universului

---

acolo care este aici, unde nimic nu se schimbă și tot ce este chiar *este*" (*op. cit.*, p. 186). Fără a învinge moartea, dragostea (care nu e „nici eternitatea", nici „timpul calendarelor și al ceasurilor", adică timpul succesiv) „este un pariu împotriva timpului și împotriva accidentelor lui. Prin dragoste întrezărim, în această viață, cealaltă viață. Nu viața veșnică, ci (...) vitalitatea pură" (*ibidem*).

exasperând în om conștiința obscură a vremelniciei lui. De aceea tragedia celor patruzeci de ani ai bărbatului, când moartea începând să-i trimită crainicii, el se agață încă și mai cu spaimă de viață" (p. 151). *Adela* este și o carte despre moarte. Sau, mai exact, despre arta de a (nu) muri.

Dacă am stabilit că introspecția nu joacă, aici, rolul unui instrument de investigație psihologică, apoi nici jurnalul lui Codrescu nu e propriu-zis un jurnal. Printre alte pricini, cum ar fi nerespectarea „principiului calendarității" (după Blanchot, lege esențială pentru delimitarea trăsăturilor specifice genului), cea mai importantă e coerența logică, de mecanism impecabil, a narațiunii. În genere, jurnalul intim e un text plin de neprevăzut, în care nesemnificativul are o pondere destul de însemnată. Dar în jurnalul doctorului nu e loc pentru asemenea lucruri. Bine, nici Codrescu nu crede în hazard. E un fatalist. Nu agreează schimbarea, noutatea („Mata ești foarte constant", îi spune Adela după microrecitalul pianistic pe care i-l dedică în una din primele seri de la neașteptata – oare? – reîntâlnire). Despre amor are convingeri greu de clintit. Și destul de întunecate. Nu admite posibilitatea fericirii conjugale și a durabilității sentimentelor[218]. Și, ca

218. Pentru ideea predestinării suferinței, iată o mărturisire concludentă din *Amintiri...*: „Iubirea, chiar aceea romantică de la 18 ani, este suferință. Aspirația după sufletul, după corpul, după întreaga ființă a femeii iubite este dureroasă și nu poate fi satisfăcută niciodată complect" (vol. cit., p. 283). Tot așa, în *Doamna X*, Dorian, personajul masculin, dezvoltă o tendință suicidară de care Codrescu nu e, totuși, atins: „Dorian era, din naștere, un candidat la sinucidere. Tu știi neegalitatea caracterului lui, predispoziția lui la melancolie, violenta lui nemulțumire de sine, iritabilitatea lui excesivă, impresionabilitatea lui exagerată,

orice bărbat, suferă de gelozie. Numai că, în cazul său, posesivitatea ia forme îngrijorătoare: „Iubirea de copii, la Adela, este în adevăr o pasiune. Prin sat îi pândește, parcă ar voi să-i fure, se aruncă asupra lor, îi ia în brațe, îi sperie uneori cu dezmierdările ei vijelioase, le dă bani, le dă bomboane, care nu lipsesc niciodată în acest scop din săcușorul ei... Mutra mea, cu oricâtă ipocrizie m-aș sili s-o compun favorabilă, rămâne puțin cam sceptică. (E uimitor cu câtă preciziune simțul muscular transmite creierului cele mai fine nuanțe ale expresiei figurii noastre) Adela observă și-mi cere iertare, mai în serios mai în glumă, că mă plictisește. Ultima dată, însă, mi-a spus răspicat: Ești egoist, *mon cher maître*, ca toți bărbații! Și apoi mi-a luat brațul cu un gest care continua încă, despotic, impetuozitatea mișcărilor ei cu copiii. (O fi înțeles ea complect egoismul meu? O fi înțeles că oprirele ei cu copiii mă

---

imaginația lui, dezordonată și adesea funebră, duelul dureros dintre inteligență și voință, dezorganizarea instinctelor prin analiza necontenită a sufletului și a faptelor lui, capacitatea lui îngrozitoare de a suferi, sentimentul lui penibil de singurătate morală, preocuparea lui de moarte". Impulsul autosuprimării provine dintr-un complex de virilitate pe care Codrescu nu-l are, oricâte detalii de comportament ar sprijini opinia contrară: „Lipsa de energie vitală – aceasta era impresia obișnuită ce Dorian o făcea Doamnei X. Dorian nu se putea impune Doamnei X. Îi lipsea acel fluid magnetic al voinței care fascinează și domină pe o femeie. Și, ceea ce e mai rău, Doamna X avea, ea, calitățile virile care lipseau lui Dorian, orgoliul, stăpânirea de sine, resemnarea. Aceste calități *tari*, într-o ființă așa de feminină și de arzătoare, sunt un farmec mai mult al Doamnei X. Dar rolurile erau răsturnate" (loc. cit.). Spre deosebire de tânărul bărbat cu nume de rezonanță wildeană, Codrescu reușește să-și impună voința.

impacientează pentru că-mi răpesc atenția și timpul ei?)" (p. 84). Una dintre maximele lui Ibrăileanu subliniază diferența aceasta de atitudine dintre bărbat și femeie, primul având mult mai dezvoltată gelozia retrospectivă[219].

Prin nota de hazard pe care o presupune, nici dragostea la prima vedere nu are trecere în ochii bănuitorului doctor. În opinia sa, numai jubilația efemeră a cărnii poate crea impresia aceasta frivolă. Chestiunile serioase nu admit întâmplarea, arbitrariul. Ei bine, judecând astfel, Codrescu reușește rara performanță de a transforma ideea nefericirii obligatorii în sursă nesecată de plăcere erotică. Și estetică, deopotrivă. Dar asta nu e o noutate.

În *De l'amour* Stendhal accentua latura estetică a erotismului (să nu uităm, totuși, de Platon, primul gânditor care a complicat lucrurile punând pe seama amorului aspirația către perfecțiune și „năzuința întru frumos"), afirmând că „dragostea pentru frumos și iubirea își dăruiesc viață reciproc"[220]. Romanul lui Ibrăileanu justifică

---

219. Raportul e anticipat tot în schița postumă *Doamna X*. Iată o prefigurare a portretului Adelei: „Această femeie (...) nu e deloc romantică în iubire. Ea iubește fără lună, fără literatură, ea iubește *direct* și vrea să fie iubită tot așa. Întregul ei suflet e senzații și sentimente. Lipsită de acest fel de romantism și cu memoria absentă pentru trecut, ea pune totul în prezent.". Apoi, „unul din punctele cardinale ale Doamnei X era mila". Sau: „la Doamna X orice sentiment mare, chiar și cel matern, ia aspectul amorului. Și Dorian se întreba adesea în fața acestui fel de prietenie: este prietenie sentimentul acesta al Doamnei X, este prietenie amoroasă, este amor prietenesc?". De aceea, el „a murit pentru că nu putea s-o aibă și în trecut și pentru că nu putea să aibă tot sufletul ei în prezent" (v. G. Ibrăileanu, *Opere*, VI, pp. 265-277).

220. Stendhal, *Despre dragoste*, ed. cit., p. 43. Ion Vartic descoperă și o definiție a „cristalizării" amoroase în varianta

observația, altfel nu foarte subtilă. Mult mai interesante sunt însă alte lucruri din cartea celebrului teoretician al „cristalizării" amoroase. Câteva merită, credem, reținute. Să le menționăm, în treacăt.

Stendhal identifică patru feluri de dragoste (iubirea-pasiune, iubirea-gust, iubirea fizică și iubirea din vanitate), pornind de la înțelegerea apariției și evoluției sentimentului amoros ca proces de cristalizare. E vorba de „operația spiritului care descoperă din tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite"[221], până când obiectul real al pasiunii este substituit, treptat, cu o imagine absolut infidelă, pură plăsmuire a minții. Teoria (variantă modernă, cu pretenții științifice, a mai vechiului mit despre Pygmalion și frumoasa Galateea) servește de minune explicării presupusului comportament narcisist al lui Emil Codrescu. Din perspectiva aceasta, iubirea nu e decât un mijloc de a vorbi mai frumos despre tine însuți. Persoana celuilalt nu contează.

De altfel, concepția scriitorului francez a avut mare trecere printre romancierii noștri, de-ar fi să ne gândim doar la Camil Petrescu sau Anton Holban, pentru a da numai exemplele cele mai la îndemână. La ambii prozatori sare în ochi latura meschină a pasiunii, văzută ca formă de egoism superior, de vinovată automistificare. Și în *Ioana*, și în *Ultima noapte de dragoste...* sau în *Patul lui Procust*,

---

Ibrăileanu: „...amorul: arbust în primăvară, când frunzele și florile, pe care cântă păsări și se opresc fluturi, acopăr trunchiul inestetic, care hrănește coroana" (op. cit., p.116). Dar autorul *Adelei* se referă aici nu atât la subtila transmutație descrisă de Stendhal, cât la ideea organicității vieții afective. Temperamentul femeii, care declanșează îndrăgostirea, rămâne de fapt „expresia organelor vieții vegetative".

221. *Ibidem*, p. 25.

rechizitoriul sufletesc scoate la iveală tot soiul de mizerii, în vederea condamnării absurdității pasiunii, iar obsesia raționalității vieții afective exclude din capul locului posibilitatea abandonului sangvinar. Pentru că intelectualul, mândru nevoie mare, obișnuiește adesea să-și revendice, printre altele, și mediocrul merit de a nu-și fi pierdut niciodată mințile pentru o banală femeie. Mai înțelepți, cărturarii de altădată aveau alte orgolii și nu se temeau să facă nebunii de dragul urmașelor Evei – „Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit", ne avertizează pătrunzătorul La Rochefoucauld. Dar intelectualii din romanele prozatorilor noștri interbelici nu au stofă de înțelepți, de vreme ce fac atâta caz de condiția lor, uitând pare-se cu totul de existența lucrurilor cu adevărat importante (asupra cărora atrăgea atenția Paleologu în una dintre ultimele cărți ale Domniei Sale). Iar când își amintesc, expediază totul grăbit, ca pe o împovărătoare necesitate. În consecință, când nu e privită ca dibuire nenorocoasă a spiritului, iubirea se lasă mai ușor întrezărită în zonele intens frecventate ale unei afectivități periferice, în care își caută până la urmă refugiul toate personajele acestea zbuciumate și dezamăgite de realitate.

Potrivit clasificării lui Stendhal, romanele lui Camil Petrescu sau Holban ar ilustra în mod predilect categoria amorului-vanitate, plus amorul fizic, strecurat în proporții variate și în celelalte forme de erotism. Mai toată literatura noastră de analiză urmează linia aceasta. *Maitreyi* (pentru iubirea-pasiune) sau *Adela* (iubirea-gust) sunt excepții. E adevărat, pentru Eliade sau Ibrăileanu femeia nu mai este un obiect oarecare. Înzestrați cu o sensibilitate estetică superioară, cei doi autori se singularizează (nu degeaba reproșa Călinescu scriitorului român „suficiența virilă", semn al unei mentalități rudimentare, de terian dedulcit la cultură) și în privința receptivității la frumusețea

feminină, sau, mai bine, la frumusețe pur și simplu. Închinătorii cultului știu că flacăra pasiunii nu e iluzie optică (legenda spune că un om sfânt, trăind ani buni în post și rugăciune, a fost răsplătit în cele din urmă cu revelația nemaipomenită a întrupării lui Dumnezeu în forma desăvârșită a unei femei frumoase). Observând cât de importantă e problema sexualității pentru înțelegerea personalității unei literaturi, Călinescu trăgea cam grăbit concluzia că, la noi, erotismul rămâne tributar concepției vulgar utilitariste, din perspectiva căreia femeia trebuie pusă pe cântar și prețuită numai în funcție de productivitatea și rolul ei economic. Să fie Ana, cu adevărat, prototipul imaginii feminine? Dar Adela? Sau, înaintea ei, Sașa Comănești eanu („fire de argint", după o vorbă alintăcioasă a criticului de la „Viața românească")? Să nu se găsească oare nici un scriitor român, în afara lui Conachi și a poeților Văcărești, capabil să idealizeze femeia și să i se consacre, trup și suflet? Sau, altfel spus, dintre cele două tipuri fundamentale de creatori („realiștii", care au sensibilitate metafizică și privesc lumea prin lentila ideii, gândită platonician, și „idealiștii", care confundă realitatea cu pura empirie), să fie atât de rari, în literatura noastră, cei din prima categorie? Dacă „idealistul e un accidentalist, recunoscând determinismul prin contingență și sărind către poziții relative mai bune", iar „realistul, un fatalist, crezând în exactitatea de ceasornic a lumii"[222],

222. G. Călinescu, „Poezia «realelor»", în vol. *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1971, p. 278. Observații similare găsim și în Borges, de pildă în *Privighetoarea lui Keats* (din vol. Jorge Luis Borges, *Opere*, III, traduceri de Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Tudora Șandru-Mehedinți, îngrijire de ediție și prezentări de Andrei Ionescu, Editura Univers, București, 2000): „Coleridge observă că toți oamenii se nasc aristotelici sau platonicieni. Cei din

nu cumva contrazice Ibrăileanu pesimista concluzie călinesciană? Așa s-ar părea. Grăitoare e și analogia cu secvența despre mecanismul ceasornicului, a cărui funcționare o explicase atât de limpede Haim Duvid în roman. Să revenim însă la Stendhal.

Autorul *Mănăstirii din Parma* ținea la distincțiile precise și voia să găsească și în domeniul alunecos al afacerilor sentimentale reguli stricte. După cele patru forme de amor (de ce numai patru?), prozatorul descoperă nouă tipuri de pudoare (nu le mai enumerăm) și șapte (?) etape ale procesului de cristalizare, până la triumful deplin al pasiunii. Aceste „trepte" ale iubirii ar fi următoarele: „1. Admirația; 2. Ce plăcere etc.; 3. Speranța; 4. Dragostea s-a născut; 5. Prima cristalizare; 6. Apare îndoiala; 7. A doua cristalizare". Inventarul este, desigur, relativ, cu toată ambiția sistematizării unor astfel de lucruri gingașe. Relevantă rămâne doar delimitarea celor două mari faze mai importante, a două „cristalizări" ce marchează trecerea de la îndrăgostire la iubirea împărtășită. Posibilitatea durabilității sentimentului se anunță târziu, după parcurgerea preliminariilor tatonante, când nu mai încerci, cum se spune, marea cu degetul: „ceea ce asigură durata dragostei e a doua cristalizare, în timpul căreia îți dai seama clipă de clipă că e vorba sau să fii iubit sau să mori"[223]. N-ar strica să vedem acum dacă depășește Emil Codrescu

---

urmă simt clasele, ordinele și genurile ca realități; cei dintâi, ca generalizări; pentru platonician, limbajul nu este altceva decât un aproximativ joc de simboluri; pentru aristotelician, e harta universului. Platonicianul știe că universul este, într-un fel, un cosmos, o ordine; această ordine, pentru aristotelician, poate fi o eroare sau o ficțiune a cunoașterii noastre parțiale" (p. 259) etc.

223. Stendhal, *op.cit.*, p. 25.

stadiul primei cristalizări, la care e limpede că ajunge fără prea mare greutate.

Am observat deja cum, după căznite tentative de eschivă, după afirmarea dorinței de a ține piept atracției erotice, pe fondul unor întunecate amintiri[224], doctorul își recunoaște destul de repede înfrângerea și se lasă cu totul subjugat de iubirea pentru Adela. Unicizarea femeii, fetișismul și toate celelalte manifestări ale pasiunii sale se regăsesc și în minuțioasa descriere a scriitorului francez, dovedindu-și încă o dată, dacă mai era nevoie, tipicitatea: „De îndată ce iubește, spune Stendhal, omul cel mai înțelept nu mai vede nimic așa cum e. El își exagerează în minus avantajele proprii și, în plus, cele mai mici favoruri ale ființei iubite. Temerile și speranțele capătă pe loc ceva romanesc. El nu mai pune nimic pe seama hazardului; își pierde sentimentul probabilității; un lucru imaginat e un lucru existent prin efectul pe care-l are asupra fericirii"[225]. Iubirea lui Codrescu (*amour goût*, și nu oarbă pasiune) nu mai atinge, însă, stadiul celei de a doua cristalizări. Ceea ce nu înseamnă că *Adela* ar fi – cum s-a spus adesea, destul de simplist – romanul unui *amour manqué*. Motivele le-am amintit deja pe parcurs. Nu mai insistăm.

Teoriile lui Stendhal nu au convins însă pe toată lumea, cu tot prestigiul postum al romancierului. Printre cârtitori, de cea mai mare faimă se bucură Ortega y Gasset. În foarte inteligentele și de acum clasicele *Studii despre iubire* eseistul spaniol îi reproșează scriitorului francez frivolitatea (ingredient nelipsit când vine vorba de compoziția spiritului galic), și asta pentru că procesul cristalizării ar

224. În opinia lui Stendhal, memoria e un factor frenator: „Când imaginația întâlnește în cale memoria și tristele ei sfaturi, cristalizarea încetează imediat" (*ibidem*).

225. *Ibidem*, p. 43.

pune în umbră cu totul, anulând chiar, obiectul așa-zisei „pasiuni". Vasăzică Stendhal ar prețui mai mult iubirea în sine (ce aduce mai degrabă a slăbiciune de înger și nu-i este necunoscută nici lui Codrescu, nici moralistului din *Privind viața*, ambii punând-o, corect, pe seama tinereții) decât „obiectul" ei. Cât despre persoana iubită, ea continuă să fie privită ca o făptură inconsistentă, pretext ideal pentru justificarea amorului propriu și a vanității. Din perspectiva aceasta, îndrăgostirea nu mai e altceva decât „o stare de mizerie mentală în care viața conștiinței noastre se îngustează, sărăcește și paralizează". Atunci, nu cumva aveau dreptate anticii să condamne pasiunea ca pe o manie periculoasă, „stare patologică" trădând „imperfecțiunea sufletului"[226]? De ce să ne ferim să recunoaștem în romantica ieșire din minți „o formă inferioară a iubirii"?

Nu ne ferim. Într-adevăr, dragostea nu e „nebunie". De aceea nici nu înflorește în toată splendoarea decât la maturitate, când conștiința morții impune opțiunea erotică exclusivă, unicizarea femeii iubite. Dar faptul acesta nu exclude cristalizarea, orice ar spune adversarul erotologului francez. Chiar dacă iubirea e înțeleasă ca trăire superioară, „actul cel mai delicat și total al unui suflet", „o creație, deloc primitivă, în om", „un fapt puțin frecvent și un sentiment pe care numai unele suflete pot ajunge să-l simtă". Prin urmare: „Așa cum suntem, așa și iubim. Din acest motiv, putem găsi în iubire simptomul cel mai decisiv a ceea ce este o persoană"[227].

Da, iubirea e un lucru mare! Și e răspândit tot atât de parcimonios printre oameni ca și prietenia. Numai sufletele de elită pot iubi cu adevărat. Adică în cunoștință de

226. Ortega Y Gasset, *Studii despre iubire*, ed. cit., p. 143.
227. *Ibidem*, p. 146.

cauză. Întâmplarea nu joacă nici un rol în marile pasiuni, care sunt, în primul rând, aventuri ale minții și izvorăsc din imaginație (iubirea e *cosa mentale*, spunea cineva). Câtă luciditate, atâta pasiune. Așa e. Prin urmare, „oricine se îndrăgostește vrea să se îndrăgostească". Iar „a iubi" devine „ceva mai grav și mai semnificativ decât a te entuziasma de liniile unei fețe și de coloritul unui obraz; înseamnă a te pronunța pentru un anumit tip de umanitate anunțat simbolic în detaliile figurii, ale vocii și ale gesticii"[228]. Nici Stendhal nu crede, însă, altfel.

Mărul discordiei îl constituie reflecțiile privind calitatea „mobilului" care declanșează pasiunea. Pentru Ortega y Gasset, „funcția femeii e să fie idealul concret al bărbatului" (idealurile fiind, *nota bene*!, niște „excitante, resorturi biologice, focoase pentru explozia de energii"), iar misiunea ei, „să pretindă desăvârșirea"[229]. Dacă astfel stau lucrurile, miracolul cristalizării nu se datorează, oare, capacității de insinuare a femeii, obișnuită să disimuleze și să se învăluie în mister, spre uimirea admirativă a bărbatului? Ibrăileanu remarcase în repetate rânduri ciudatul fenomen (Codrescu vorbește despre talentul Adelei „de a aluneca mereu printre nuanțe"), ce nu i-a scăpat nici lui Stendhal („Una din nenorocirile vieții e faptul că fericirea de a vedea ființa iubită și de a-i vorbi nu lasă amintiri clare. Reveria iubirii nu se poate nota"[230]), nici gânditorului spaniol (care întrezărește în personalitatea femeii – „congenital partizană a ascunderii" – „mai mult un gen decât un individ", „o făgăduială de individualitate" nicicând împlinită).

Cu toate diferențele evidente, bărbatul și femeia trec prin aceleași, plăcute, chinuri: „senzația că ești «fermecat»

228. *Ibidem*, p. 70.
229. *Ibidem*, p. 127.
230. Stendhal, *op. cit.*, p. 46.

de altă ființă care ne produce «iluzia» integrală și senzația că ești absorbit de ea până la rădăcina persoanei tale, ca și cum am fi fost smulși din propriul nostru fond vital și transplantați cu rădăcinile noastre vitale în el"[231]. Numai că femeile pun prea mare preț pe transportul extatic și cred cu tărie în dragostea la prima vedere. Ele nu pot trăi fără iluzia imprevizibilului, deși bărbatul pe care îl iubesc deja este în mintea lor cu mult înainte de a-l fi întâlnit: „Fără a face nimica, liniștită ca o roză pe tulpina sa, cel mult prin intermediul unei emanații fluide de imponderabile gesturi fugitive, care acționează ca niște lovituri electrice ale unei dălți ireale, femeia încântătoare a sculptat în blocul nostru vital o nouă statuie de bărbat. S-ar zice că în sufletul feminin există un profil imaginar, aplicat fiecărui bărbat care se apropie. Și eu cred că așa este: orice femeie poartă în intimitatea sa o figură de bărbat preformată, numai că de obicei ea nu știe că o poartă. Punctul forte al femeii nu e să știe, ci să simtă. A ști lucrurile înseamnă a poseda conceptele și definițiile lor, lucrare caracteristică bărbatului. Femeia nu știe, nu și-a definit modelul acela de masculinitate, dar entuziasmele și repulsiile pe care le simte în raporturile cu bărbații echivalează pentru ea cu descoperirea practică a încărcăturii ideale pe care, fără a bănui, o ducea în inimă. Numai așa se clarifică faptul – al cărui mecanism îl las acum intact – că orice iubire adevărată, și mai ales în cazul femeii, se naște în *coup de foudre* și e o dragoste la prima vedere. (...) Iubirea pentru acea ființă imaginară preexista deja; aștepta doar o ocazie favorabilă pentru a se declanșa"[232].

Mai rațional, adică mai puțin simțitor, bărbatul conștientizează caracterul mecanic al pasiunii și își definește

231. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 141.
232. *Ibidem*, pp. 127-128.

fără prea multe deliberări idealul erotic. Nu așteaptă revelația. Codrescu știe dinainte cum trebuie să arate femeia pe care o va iubi. Adela „are sânul mic și predilecție pentru haine cenușii, albastre, liliachii, ca toate femeile care mi-au atins sufletul", observă el la un moment dat, după ce stabilise în prealabil coordonatele propriei sale concepții – „plastică, picturală și statuară" – asupra femeii. Înțelegerea amorului ca re-amintire (în limbaj platonician), nostalgie „pentru o fată tânără, moartă demult" e un argument suficient de convingător în favoarea ideii de predeterminare în viața afectivă a doctorului. De unde vine atunci presupusa enigmă, impenetrabilitatea făpturii adorate, care alunecă mereu printre nuanțe? Iată că ne-am întors, din nou, în punctul de pornire, la interogația cu rol de leitmotiv al discursului analitic.

După cum am tot repetat, între iubire și lectură există tainice și primejdioase legături, pe care Ibrăileanu însuși le-a deconspirat, în treacăt. Ignorate mult timp, ele au fost până la urmă descoperite cu entuziasm de câțiva exegeți cu minte ascuțită și cultură temeinică. Nimeni nu a ajuns, totuși, la fundul sacului. Ingenioasele decriptări nu au elucidat problema. Constatarea aceasta încurajatoare nu ne face, totuși, prea temerari. Nereușind niciodată să descifrăm vreo enigmă, lăsăm dificila misiune în seama altora, mai vrednici, mulțumindu-ne să semnalăm doar câteva detalii.

Matei Călinescu, autor al unei cărți de referință în domeniu, ne avertizează că simpla lectură ar fi „un fel de destrăbălare", în vreme ce abia recitirea ar aduce cu sine promisiunea unei mutații calitative. Dacă femeia se învăluie în mister, stârnind curiozitatea pasionată a bărbatului, „recitirea de dragul secretului (...) e răsplătită nu prin descoperirea vreunui adevăr, ci prin calitatea atenției

pe care o realizează"[233]. Și nu o „recitește" Codrescu pe Adela, revenind asupra acelorași, îndrăgite, pasaje, cu plăcerea retrăirii unor lucruri vechi, și totuși mereu proaspete? Să fie atunci enigma femeii doar o „scuză a bărbatului concentrat exclusiv asupra lui însuși"[234]? Iar „analiza psihologică", un pur mecanism sofistic, postulând imposibilitatea cunoașterii de sine? Așa s-ar părea. Și aici ne vine în ajutor tot Ortega y Gasset. Autorul *Studiilor despre iubire* spunea că „nimic nu ne definește mai exact decât regimul atențional", atenția fiind „*instrumentul suprem al personalității* (s.n.), aparatul care ne reglează viața mentală". Calitatea percepției, implicată în actul re-lecturii, presupune însă răbdare și perspicacitate, concentrare intensă. De aceea, îndrăgostirea poate fi definită și ca „o stare anormală a atenției, al cărei exclusivism față de un singur obiect îl înzestrează cu calități miraculoase"[235]. Se observă fără greutate cum orizontul percepției lui Codrescu se tot îngustează, până când atenția, inițial distributivă, se concentrează treptat asupra unicului obiect al pasiunii sale. Iubirea ca (re)lectură a celuilalt, iată o posibilă „traducere" a ceea ce Balzac numea undeva „la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers". *Adela* este o carte a re-citirii îndrăgostite. Iar Emil Codrescu, omul unei singure „cărți". Cititorul perfect.

Pe lângă toate acestea, motivul lecturii constituie, în roman, un prilej de noi distincții și sugestii ingenioase, marcând altă secvență memorabilă cu rol de *mise en abîme*, la care urmează să ne referim imediat. Surprinzător, numai

233. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, 2003, p. 286.
234. Cf. Alexandru Dobrescu, *op. cit.*, p. 136.
235. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 39.

Adela își găsește timp și pentru citit, doctorul mulțumindu-se doar să comenteze – împreună cu ea, negreșit – cărțile pe care tot el i le recomandase, cândva. În după-amiezele ploioase de vară, nu există zăbavă mai plăcută. Dar timpul parcă nu mai vrea să aibă răbdare. Adela, cu atât mai puțin. Fără să stea mult pe gânduri, ea se apucă de citit ca de o îndeletnicire interesat-rebusistică, vizând dezlegarea urgentă a presupuselor taine care i-ar face viața ininteligibilă. Lectura femeii devine astfel o preocupare tendențioasă, deviată de la rostul ei înalt. Grăbită și neatentă, ea trece cu inocentă ușurință peste detalii și se căznește să descâlcească textul ca pe o ghicitoare[236], din apriga dorință de a găsi în pagina scrisă răspunsul salvator.

Adela preferă romanele și, în general, literatura realistă, opera „institutorului" Creangă (din care știe pe dinafară și interpretează adesea, foarte reușit, fragmente întregi, intrând cu lejeritate în pielea personajelor), dar și *Tartarin*, din cauză că „în cartea asta nu-s necazuri, toți sunt fericiți". Ibrăileanu sugerează astfel că femeia nu are stofă de cititor veritabil, bucuros să caute în cărți, mereu, aceleași lucruri, fără să se plictisească vreodată. Numai bărbatul se poate consacra unei asemenea, dificile, aventuri. Femeile, remarcă doctorul cu inteligența ca un bisturiu, „nu cetesc pentru expresie, ci pentru observațiile despre viață, adică despre ele. (...) Mai puțin sensibile la arta literară, ele cetesc mai ales romane, care nu au a da senzația artei, ci pe aceea a vieții" (p. 53).

Opoziția apare și în *Suferințele tânărului Werther*. Nefericitul amant știe să citească, dar nu suportă pentru mult timp intensa plăcere. Lucid, nu se îndrăgostește de spiritul femeii: „tot sufletul meu era atras de buzele-i vioaie și de obrajii ei plini de sănătate", dar găsește apoi, generos,

236. Nu tot așa procedează oare și criticul literar?

destul spirit, în toată ființa ei: „Găseam atât de multă personalitate în tot ce spunea! Cu fiecare vorbă vedeam cum farmece noi, noi raze ale spiritului răsăreau din trăsăturile feței ei."[237] Așadar, Werther promite să devină și el omul unei singure cărți și să-și facă idol din femeia iubită. În schimb Lotte, pragmatică, vrea să beneficieze din plin și de confortul conjugalității, și de mirajul pasiunii dezlănțuite. Pe lângă înțelegătorul viitor soț, amantul sinucigaș. E clar: femeia nu se poate devota unei unice îndeletniciri. De aceea și este predispusă să citească viața ca pe un roman, iar literatura, ca expresie directă a vieții: „romanele îmi plăceau mai mult decât orice", „și autorul cel mai drag e acela în care regăsesc lumea mea, în care întâmplările seamănă cu cele din jurul meu și a cărui povestire e pentru mine tot atât de interesantă și de sinceră ca și viața mea de acasă"[238].

Să ne întoarcem însă la Adela, care e nevoită să petreacă în casă câteva zile plictisitoare, în urma unui „accident" insignifiant, agravat de imaginația prăpăstioasă a doctorului, nerăbdător să încerce alte, năucitoare, senzații, la adăpostul pretextului exercitării propriului meșteșug. Rușinoasă nevoie mare, convalescenta acceptă totuși să fie consultată, în speranța vindicativă a infestării letale de care se face vrednic lipsitul de inimă expert. În așteptarea incubației virusului, femeia se apucă de citit, sub privirile furișate parșiv ale pretinsului tămăduitor. Cartea pe care o ține Adela în mâini este *Război și pace*. Pentru o vreme, ea pare foarte încântată de lectură, poate și din cauză că proiectează posibila legătură mai strânsă cu Emil Codrescu în imaginea romanescă. Impresiile ține

237. Goethe, *Suferințele tânărului Werther*, în românește de Al. Philippide, E.S.P.L.A., 1960, p. 25.
238. *Ibidem*, p. 24.

apoi să i le împărtășească entuziast, îndeosebi pe cele având ca scop comunicarea unei observații tușante, dar cu cârlig: e vorba de presupusa asemănare cu prințul Andrei, remarcată prompt de agera cititoare, care gâdilă orgoliul bărbatului în așa măsură, încât amănuntele, subînțelese, legate de cealaltă identificare ficțională (Adela – Natașa Rostova), amenință să rupă tăcerea tensionată de până atunci. În ciuda tentativelor tot mai agresive de a smulge bărbatului mult așteptata mărturisire, raporturile dintre cei doi parteneri se mențin în continuare pe linia impusă de respectarea regulilor jocului. Un joc tot mai riscant, din moment ce jucătorii și-au descoperit deja toate tertipurile. Nemaifiind la mijloc nici un secret, partida se transformă tot mai mult într-un experiment cu armele la vedere.

La sfârșitul lecturii, Adela nu mai este atât de încântată. Motivul? „Romanul a început să devină trist. Nimic din ce făgăduia încântător nu se realizează". „Așa e și viața?", îl întreabă ea, cu neliniște, pe experimentatul cvadragenar. Doar „în viață lucrurile nu se isprăvesc întotdeauna ca în *Război și pace*. Uneori se isprăvesc ca în romanele care-i plac mamei, unde cei care se iubesc fug, îi cunună un preot în secret și sunt fericiți toată viața. Pentru ce scriitorii mari nu-i lasă niciodată pe bieții oameni să fie fericiți? Nu cumva pentru că sunt nefericiți ei, din lipsă de simplicitate a sufletului, cum spuneai mata odată?" (p. 168).

Răspunsul vine imediat, dar nițel crispat, de parcă doctorul l-ar fi pregătit din timp, încercând în prealabil, încrâncenat, să se convingă pe sine. De aici și tonalitatea pedant-didactică a replicilor, ce formează o veritabilă lecție de determinism în care nu mai e loc pentru neprevăzut: „operele de ficțiune care se isprăvesc cu triumful binelui și cu fericirea sunt false, pentru că contrazic realitatea și

dezmint experiența omenirii; sunt imorale, pentru că creează iluzii zadarnice; sunt lipsite de interes, pentru că *toate fericirile sunt la fel*, cum zice Tolstoi" (p. 168). Fragmentul amintește, frapant, de riguroasa prelegere a ceasornicarului (Haim Duvid era, și el, un cititor devotat, dedat la zăbava lecturii aceleiași, unice, cărți), care proiectează asupra existenței aceeași lumină lipsită de echivoc a fatalității.

Codrescu încercase să-i inculce Adelei încă din adolescență gustul autentic pentru lectură, recomandându-i, pentru început, pe Turgheniev. Femeia se dovedește însă refractară și refuză cu îndărătnicie educația doctorului: „Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de femeie ca de un sanctuar (Vai! I-am spus, în adevăr, genialitatea asta...). Dar femeilor nu le place să fie tratate ca niște sanctuare, cu genuflexiuni și cădelnițări, chiar când tămâia e de cea mai bună calitate. Nu suntem sanctuare!" (53). În condițiile acestea, lectura în doi nu mai este posibilă. Femeia aruncă, dezamăgită, cartea. Lumea din jur i se pare, dacă nu mai interesantă, oricum, mai vie, plină de tainice făgăduinți. Dar doctorul nu mai are demult astfel de așteptări. Lectura sa se potrivește ca o mănușă pe ideea fundamentală a antropologiei lui Ralea. Omul este, într-adevăr, singura ființă care amână. Re-citind. Lectura ca formă de amânare. Interesant...

Nici bărbatul nu citește tot timpul la fel. Există, în opinia lui Ibrăileanu (și nu numai a lui), anumite vârste ale lecturii, în funcție de care se modelează și o concepție despre dragoste *sui generis*. Referindu-se la propria experiență de cititor, criticul ne-a lăsat această prețioasă mărturisire: „O operă literară e ceea ce vedem sau, mai bine zis, ceea ce punem noi în ea. De aceea, pentru fiecare din noi aceleași pagini conțin altceva. Și cum nici noi nu suntem necontenit aceiași, și cartea recitită după o bucată de vreme e alta. Incidente, observații, pasagii pe care nu

le-am băgat în seamă altădată, fiindcă erau în sfera unor probleme ce nu ni le pusesem, acum le observăm și le găsim extrem de interesante. La douăzeci de ani, ne interesau mai mult «nebuniile» amorului lui Levin; la patruzeci, mai mult dureroasa neînțelegere dintre Ana și Wronski. La douăzeci de ani, apucăturile ușuratice ale lui Oblonski ni se păreau ridicole pentru vârsta lui *înaintată*; la patruzeci, ele ni se par naturale, căci Stiva n-are totuși decât treizeci și cinci de ani! (...) Dar, pe lângă această schimbare a punctului de vedere, mai e ceva pentru care o carte recitită e alta: capacitatea de a «percepe», cum zic psihologii, având o margine, la fiecare lectură descoperi lucruri nouă, rămase în umbră, învinse de altele, care la citirea anterioară nu încăpuseră în acel strâmt cerc al conștiinței[239].

Adevărat, la tinerețe cititul e o formă de desfrâu, activitate întâmplătoare și nedisciplinată, lipsită de metodă. Or, am văzut deja, numai concentrarea susținută și unidirecționată, determinând calitatea atenției, favorizează și împlinirea armonioasă a personalității. Re-lectura nu e plăcere de om tânăr. Cum nici iubirea pentru femeia unică. De aceea și spune Ibrăileanu la un moment dat că bărbatul de douăzeci de ani e îndrăgostit mai degrabă de iubire decât de o femeie anume. Obiectul pasiunilor tinereții rămâne indiferent. Nu și acela al sentimentelor bărbatului matur („Ripeness is all", zice un vers shakespearean), poate mai puțin arzătoare, dar mai intense, pentru că angajează întreaga ființă, și nu doar anumite suprafețe receptive la orice fel de stimul exterior. Din nefericire pentru ea, sugerează autorul *Adelei*, femeia nu are timp să se bucure simultan de privilegiul re-lecturii și al iubirii trăită calitativ, ca superioară formă de contemplație. Să-și modeleze, adică, o personalitate. Așa se și explică de ce

239. G. Ibrăileanu, *Opere*, II, ed. cit., p. 155.

ajunge femeia o devoratoare de cărți. Un cititor flămând. Și nesățios. Temperamental.

Numai bărbatului i s-a dat, pare-se, șansa de a deveni omul unei singure cărți. Singura lui șansă. Care reclamă, s-o recunoaștem, o neobișnuită experiență ascetică. Nici femeia nu are prea multe alegeri de făcut. În plus, ea este nevoită să opteze rapid, fără să aștepte să ajungă la vârsta înțelepciunii. Din cauza asta și greșește mai des (mariajul, apoi „divorsul" Adelei, sunt manifestări suficient de concludente). Și tot din același motiv trebuie iertată. Oricum, amânarea prea îndelungată nu-i face nici o plăcere. Deși, câteodată, îi deslușește rostul. Dar nu cu totul.

S-ar putea spune, speculând pe marginea acelorași distincții, că spiritul critic e în esența sa feminin, în vreme ce vocația lecturii nu se potrivește decât bărbatului. Pentru Adela, Codrescu nu ascunde nici un secret, confirmând observația mai veche a moralistului Ibrăileanu, citată până acum de câteva ori în paginile de față, potrivit căreia femeile privesc în sufletul bărbatului „ca într-o vitrină". Pentru reprezentantele sexului frumos, bărbatul seamănă cu o carte de reconfortantă previzibilitate, sau, mai bine, cu un roman (vezi *supra* despre lecturile preferate ale Adelei) care recreează cât mai veridic senzația vieții și se încheie frumos, în nota optimistă și veselă a fericirii conjugale, făcută să dureze cât veacurile. Iar dacă bărbatul nu se conformează și iese din tiparul unei astfel de lecturi, nu-i nimic. Trebuie convins, prin orice mijloace. Până la urmă, dacă e om normal, tot va ceda.

Oare nu tot așa gândește și criticul literar? Este el capabil să „asculte" glasul inconfundabil, sunetul unic al unei opere? „Este imposibil de definit un artist sau opera unui artist", recunoaște Ibrăileanu în *Creație și analiză*, în acord cu constatările sale descurajate despre „mizeria criticii literare". Dar, între noi fie vorba, câți dintre mem-

brii onorabilei tagme ar recunoaște una ca asta? Probabil tot atât de mulți câte femei dispuse să capituleze în fața de nepătrunsului mister masculin. Criticul care nu-și recunoaște înfrângerea și continuă să creadă cu încrâncenare în noblețea misiei sale de hermeneut invincibil face figură jalnică, de cititor vulgar, deprins să intre în literatură ca într-un grajd, nu ca într-un sanctuar. Cât timp nu va renunța la proastele obiceiuri, infatuatul exeget e sortit unui întristător prizonierat. Din care există, totuși, scăpare[240].

S-o recunoaștem odată: criticul literar nu are personalitate. Ei, și? Nu-i singura ființă în asemenea situație. Dacă totuși constatarea aceasta nu-l consolează, ar putea găsi singur soluția salvatoare. Cum? Simplu. Devenind un altfel de cititor. Sau, de ce nu?, omul unei singure cărți.

Oricum, indiferent de gargara criticilor lipsiți de personalitate, femeia tot o enigmă rămâne. E drept, nu chiar pentru oricine.

Dar poate că lucrurile sunt mult mai simple, de fapt. De ce nu acceptă Codrescu să-i facă pe plac femeii de care este îndrăgostit, mărturisindu-i iubirea și cerând-o în căsătorie? De ce își face atâtea reproșuri după fatalul episod în care îndrăznește să-i sărute, cu delicată nerușinare, mâna? Să încercăm acum câteva explicații.

Am subliniat până aici de câteva ori că Emil Codrescu respinge erotismul brut, limitat la instinct. Chiar dacă acceptă ideea necesității relațiilor sexuale – „femeile cu tarif", pentru „păstrarea echilibrului organic sau (mai elegant) a libertății de spirit" –, nu e atât de rudimentar încât să confunde pasiunea cu banala excitație epidermică. De

240. „Salvarea criticului stă în tăria lui de a deveni cititor" – spunea Ibrăileanu, în cunoștință de cauză.

această înjositoare confuzie nu s-au ferit, totuși, destule minți luminate, de-ar fi să amintim doar pe Descartes, filosoful care a scrutat cu vie curiozitate și aplicat interes științific pasiunile omenești. În urma laborioaselor cercetări, iată la ce concluzie ajungea vestitul gânditor raționalist: „Je remarque qu'en amour on sent une douce chaleur dans la poitrine et que la digestion des viandes se fait fort promptement dans l'estomac en sorte que cette passion est utile pour la santé" (*Les Passions de l'âme*). Așadar, amorul e folositor sănătății, pentru că ușurează digestia. Iar oamenii trebuie să iubească moderat, în spiritul unei vieți cumpătate. Evitând excesul, care transformă plăcuta dispoziție sufletească într-o dubioasă manie, se elimină și riscul îmbolnăvirii sau chiar, Doamne ferește!, al nebuniei și morții.

Deși admirator al raționalismului, Codrescu nu pune totuși în practică sănătoasele principii carteziene. Concepția sa erotică trădează alte surse. Nu atât Schopenhauer (cum s-a spus), al cărui portret stă agățat pe pereții propriei odăi, spre amuzamentul Adelei, obișnuită să ia peste picior, provocator, misoginismul „magistrului"[241]. Mai plauzibilă este influența filosofiei materialiste, și îndeosebi senzualiste, la mare preț în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Codrescu pare un cititor avizat al lui Condillac (de Epicur nu mai amintim), dar și al lui Casanova, fiind primit probabil foarte bine printre libertini. Și asta pentru că refuzul instinctului brut nu e pentru el o formă de pioasă asceză, ci un rafinat dezmăț, izvor inepuizabil de superioare satisfacții.

241. Sau poeziile lui Carol Scrob, autor minor, victimă a necruțătoarelor ironii ale femeii, insensibilă – nu-i așa? – la „arta literară". Spre deosebire de Codrescu, cititor pătimaș, Adela dovedește un spirit critic foarte ascuțit.

În noaptea de dinaintea plecării Adelei, Codrescu profită din plin de momentul favorabil: „Stătea nemișcată, înaltă, ea toată, cu toată prezența ei, cu teribila ei prezență. Îi simțeam căldura trupului întreg, de la distanță. I-am luat o mână, i-am scos mănușa, dezbumbând-o inexpert. Aveam sentimentul că o dezbrac puțin. I-am sărutat mâna multă vreme, când pe o parte, când pe alta, apoi, cu o senzație și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor și, dându-i în sus mâneca îngustă a pardesiului, i-am sărutat brațul de la încheietura mâinii până la stofa răsfrântă. Brațul avea miros de ambră. Ea tăcea, cu fața întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi țineam mereu mâna, în care nu simțeam nici o intenție de împotrivire sau de impacientă și pe care o sărutam mereu, în toate felurile". Femeia cedează, „uimită la început și entuziasmată mai pe urmă, pierzând probabil sentimentul realității și deci și al tacticii dictate de duelul dintre pasiunea mea mută și instinctul ei defensiv, în mijlocul acestei lumi ireale, unde rătăceam ca pe o planetă, Adela (acum stăteam amândoi pe trunchiul unui copac căzut pe marginea drumului) îmi luă o mână între mâinile ei, pe care și le puse pe genunchi. Gestul era anormal, străin raporturilor dintre noi... Dar în mediul acesta din alte lumi, gestul anormal era cel normal" (p. 184). Atmosfera halucinant-selenară, adormind conștiința, facilitează apropierea erotică, lipsită de data aceasta de orice fel de ambiguitate. În altă împrejurare, când trupurile celor doi îndrăgostiți sunt constrânse să se atingă, proiecția erotizantă se răsfrânge din nou, prin transfer simbolic, asupra naturii din jur. Pe Codrescu și pe Adela apropierea involuntară îi stânjenește și-i îndepărtează: „În trăsura îngustă (...), oricum ai face, nu poți să nu te atingi de tovarășul de alături. De la o vreme, recunoscând, fără să ne-o spunem, cazul de forță majoră, ne-am resemnat și ne-am acomodat cum am

putut mai bine. Intimitatea asta totuși ne stânjenea (cu atât mai mult cu cât în ultimul timp raporturile noastre au devenit tot mai tulburi), dar făceam ca și cum n-am fi observat nimic. Făcându-mi datoria de a-i devia atenția în altă parte, (...) am fost de o locvacitate copioasă și susținută. I-am arătat (...) Ciungii, cu runcurile ca niște sâni formidabili. (...) Prin valea ei largă, Ozana își mișca strălucirea în curbele grațioase ca niște șolduri de femei adormite ale meandrelor ei. În fund, cu aspect de nour, Hălăuca, nemăsurată și obeză..." (p.69).

Rafinata senzualitate a lui Codrescu se manifestă așadar printr-un desfrâu delirant al imaginației, care umilește stereotipia anemică a realității. Într-adevăr, metabolismul oniric face rizibile prejudecățile despre diversitate și opulență ale oamenilor raționali (nu neapărat raționaliști, *nota bene*!). Depinde de hrană. Dacă e vorba de amor, se știe că foamea nu se potolește cu una cu două. De ce? Simplu: femeia, ca obiect (real) al pasiunii, în loc să țină de saț, mai mult stârnește pofta. Ca orice carte capabilă să stârnească pasiuni durabile. E doar un pretext, un mijloc. O promisiune niciodată realizată. Pentru că „tot ce se realizează se împuținează și se trivializează. Relațiile prietenești trivializează prietenia; ritualul – religia; poemul – poezia; creația – gândul lui Dumnezeu, și tot așa, realitățile amorului trivializează iubirea".

De platonism, *amor spiritualis* și cine știe ce alte „sublimități clorotice" nici nu poate fi vorba, în pofida încredințărilor țâfnoase ale bravilor exegeți cu morala la purtător. Pe de altă parte, la fel de simplificatoare e și ipoteza abominațiunii lui Codrescu, formulată de câțiva hermeneuți (demitizanți, sărăcuții, în acord cu vremurile). Dacă doctorul nu prea calcă a sfânt, apoi nici a discipol al marchizului de Sade nu aduce. Dragostea sa e un sentiment complex, angajând, cum spuneam, întreaga făptură, de la epidermă la creier: „«*La peau, le cerveau, les nerfs* –

zice Charcot, maestrul nostru al tuturora – *tout ça va ensemble*». Epiderma ei fină ilustra, în adevăr eclatant, generalizarea maestrului. Și cunosc destul de bine anatomia ca să știu că de la vârful degetelor piciorului și de la vârful degetelor mâinii pielea se afinează treptat, izolând tot mai puțin pulsația vieții. (...) Pentru femei, piciorul bărbatului este indiferent. Pentru ele, a spus-o un alt maestru, nu există tentația și tortura imaginilor" (pp. 98-99).

De aceea, frumusețea sufletească a femeii se descifrează tot ca expresie corporală, vizibilă, trădând unitatea esențială a ființei indivizibile, unice. Scoțând în evidență funcția de cunoaștere a iubirii, manifestată printr-o curiozitate vitală „în privința umanității, și sub forma cea mai concretă: persoana ca totalitate vie, ca mod individual al existenței", Ortega y Gasset vorbea cam în aceeași termeni despre corespondența organică dintre suflet și trup: „corpul e realitatea spiritului. (...) Trupul viu este carne, iar carnea e sensibilitate și expresie. O mână, un obraz, o buză *spun* întotdeauna ceva, sunt esențialmente atitudini, capsule de spirit, exteriorizare a acelei entități esențiale pe care o numim psihic. Corporalitatea (...) e sacră fiindcă are o misiune transcendentă: simbolizarea spiritului"[242]. La fel, în concepția lui Emil Codrescu suprafețele oglindesc luminoase abisuri săpate adânc, în carne: „Sufletul i-l iubesc sau, mai exact (fiindcă cuvântul este pe de o parte debil și pe de alta impropriu), i-l ador numai întrucât este expresia ființei ei intime: senzații, emoții, imaginație, turnura spiritului – femeia din ea. Opiniile, ideile ei, dacă n-au timbrul vieții ei, mi-s absolut indiferente, deși tot ce spune mi se pare inteligent (și desigur este, căci acum trei ani, când n-o iubeam, *era* inteligentă). (...) Dar ea respiră numai viață, candoarea vieții, căldura vieții, spontaneitatea vieții;

242. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 134.

și palpitarea asta intensă și necontenită o împiedică de a stărui în ipostazul de ființă pur gânditoare..." (p. 101).

Iubirea pentru femeie este echivalată din nou, metonimic, cu dragostea de viață și de natură, care ascute sensibilitatea pentru frumos.

Pasiunea lui Codrescu devine torturantă pe măsură ce umilește tot mai mult inteligența, incapabilă să disocieze altfel decât teoretic între suflet și trup. „Deșurubarea" creierului nu aduce, și e firesc să fie așa, râvnita salvare. Singura soluție rămâne mistificarea conștientă[243]. Dar nu

243. Problema a fost analizată în amănunt tot de Marian Papahagi (*op. cit.*, pp. 39-40), care raportează comportamentul erotic al lui Codrescu la cele trei forme fundamentale ale amorului, acceptate de mai toți cercetătorii fenomenului: *Eros* („dorința omului îndreptată spre țelul său transcendental, acela care desăvârșește dorința lui profundă. Erosul este centrat asupra lui însuși și este fundamentalmente unilateral"), *Philia* („o bunăvoință reciprocă și mutual recunoscută între două persoane. Este în mod esențial neegoistă") și *Agapé* („o iubire care se oferă la maximum și care se extinde și asupra dușmanilor. Este neegoistă în mod esențial. Este dragostea creștină pentru aproape"). O a patra variantă a amorului ar fi *Sexus*, „combinabilă cu celelalte două forme, specific omenești: *Eros* și *Philia* (*Agapé* e forma divină)". Papahagi observă, inteligent, că Emil Codrescu se referă la toate trei variantele (*eros*, *philia* și *sexus*) în delimitările pe care le face „când își analizează sentimentele față de Adela": „Prietenia (Philia) e stadiul inițial, simpatia reciprocă, devenită mai târziu iubire. Aceasta din urmă este, în aspirațiile lui Emil Codrescu, Eros moderat de Philia (prietenie pasionată), în netă respingere a sexualității brute". Prin urmare, Codrescu ar suferi tocmai de „incapacitatea de a da iubirii pentru Adela în același timp nuanțe de Philia și de Eros".

pentru multă vreme. Nesfârșita „prietenie pasionată" pe care i-o mărturisește Adelei în cele din urmă reflectă ambiția supraomenească de a spiritualiza amorul, păstrându-i totodată rădăcinile organice, strict „naturale". Imposibilitatea concilierii îi este evidentă bărbatului, care nu renunță, totuși, doar din cauza asta: „Îi vorbesc necontenit de prietenia mea. (...) Prietenia noastră a murit odată cu cea dintâi bătaie de inimă pentru ea, fiindcă foamea selectivă de femeie, numită impropriu și aproape în derâdere iubire, este întoarcere la animalitate, este, gândind bine, o impulsie sinistră. (în momentul suprem al iubirii, femeia are în brațele ei un pitecantrop!)". (p. 100). Așa cum s-a spus, iubirea lui Codrescu, respingând erotismul direct, devine o „confesiune lipsită de declarație"[244], o formă de „implicare dezimplicată" (ca și lectura). Aparenta nebunie a lui Codrescu este, într-adevăr, „un exces de înțelepciune"[245]. Un exces, totuși!

„Iluzia paradisiacă" se destramă atunci când personajul constată cu înfrigurare: „În acest moment începu trecutul". Finalul amplifică senzația de gol sufletesc, în acordurile unei simplități tragice: „Am impresia că a murit". Nici medierea specular nu mai e posibilă, de vreme ce privirea rătăcește acum fără rost la suprafața unui peisaj dezolant și pustiu: „I-am chemat imaginea, și imaginea n-a venit"; „Oglinda, prin care mi-a zâmbit în dimineața aceea îndepărtată și care-i încadra capul și bustul, acum reflecta stăruitor și inutil o litografie din perete" (p. 191). Lumea obiectelor păstrează însă vagi urme de viață, cu atât mai dureroase cu cât aduc la incandescență conștiința sfârșitului iremediabil. Momentul e surprins admirabil, într-un desen de o finețe lampedusiană: „Am luat obiectele scumpe

244. Mihai Dinu Gheorghiu, *op. cit.*, p. 145.
245. Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 40.

și le-am pus în portofoliu lângă mănușă, lângă biletele ei, lângă pana pitpalacului și lângă acul de siguranță cu care mi-a prins pelerina în munții Varaticului. Atâta rămăsese de la ea – și florile presate, rest mort din strălucirile verii, dispărută o dată cu ea. Și în odaie, patul pe care dormise, scrinul unde-și ținuse pânzele subțiri și oglinda care-i reflectase capul, și pieptul, și brațele, și zâmbetul din dimineața de altădată" (*ibidem*).

Poezia obsolescenței cosmice însoțește ca un ecou sentimentul absurd și apăsător al absenței, care încețoșează privirea. Natura se acoperă cu un giulgiu, asemeni oglinzilor din locuința celui ce a murit, așteptând să fie îngropat: „După amiază am rătăcit pe șosea, afară din sat. Acolo unde erau munții, nu mai era nimic. Neguri grele, mortuare, acopereau singurătățile" (p. 189).

Când iluzia piere, când pleacă Adela, bărbatul se desparte definitiv de munții cu izvoare limpezi și flori înmiresmate, așa cum Don Quijote, învins, părăsește miraculoasa lume a cavalerilor rătăcitori și a grațioaselor domnițe.

Fără să răspundă la nici o întrebare, cartea se închide deocamdată, firesc, îngropând între copertele ei enigma doctorului Codrescu, pe care avem speranța că paginile de față au păstrat-o intactă. Intenția noastră nu a fost să dezlegăm mistere. Dar am simțit cât de puternică poate să fie ispita. Am preferat, totuși, lectura îndrăgostită, cu încredințarea că *Adela* rămâne o carte de re-citit.

Bibliografie

I. *Opera lui G. Ibrăileanu. Ediții utilizate*

Ibrăileanu, G., *Opere*, vol. I – X, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1974-1981.

Ibrăileanu, G., *Campanii*, Ediție îngrijită și prefațată de Mihai Drăgan, Editura Minerva, București, 1971.

Ibrăileanu, G., *Adela. Privind viața. Amintiri din copilărie și adolescență*, prefață de Constantin Ciopraga, E.P.L., București, 1966.

Ibrăileanu, G., *Studii literare*, vol. I-II, Repere istorico-literare alcătuite de Rodica Rotaru, Editura Minerva, București, 1979.

II. *Documente*

*** *Amintiri despre G. Ibrăileanu*, Antologie și bibliografie de Ion Popescu-Sireteanu, vol. I, II, Editura Junimea, Iași, 1974, 1976.

*** *Scrisori către G. Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă și Al. Teodorescu,

cu o prefață de Al. Dima și N. I. Popa, vol. I-IV, E.P.L., București, 1966.

Sevastos, M., *Amintiri de la „Viața Românească"*, E.P.L., București, 1966.

III. *Studii*

Dobrescu, Al., *Ibrăileanu – nostalgia certitudinii*, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Drăgan, Mihai, *G. Ibrăileanu*, Editura Albatros, București, 1971.

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Ibrăileanu. Romanul criticului*, Editura Albatros, București, 1981.

Piru, Al., *G. Ibrăileanu (Viața și opera)*, ediția a treia, Editura Minerva, București, 1971.

IV. *În volume*

Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura „Viitorul Românesc", 1997.

Călinescu, Al., *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Călinescu, G., *Ulysse*, E.P.L., București, 1967.

Călinescu, Matei, *Eseuri critice*, E.P.L., București, 1967.

Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998.

Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*, Editura Institutul European, Iași, 1997.

Ciopraga, Constantin, *Portrete și reflecții literare*, E.P.L., București, 1967.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri, III*, E.P.L., București, 1967.

Georgescu, Paul, *Polivalența necesară*, E.P.L., București, 1967.

Holban, Ioan, *Proza criticilor (Lovinescu. Ibrăileanu)*, Editura Minerva, București, 1983.

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 1999.

Micu, D., *Început de secol*, Editura Minerva, București, 1970.

Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.

Ornea, Z., *Poporanismul*, Editura Minerva, București, 1972.

Paleologu, Alexandru, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Editura Polirom, Iași, 1997.

Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Perpessicius, *Mențiuni critice*, Ed. Gramar, București, 2002.

Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Editura Paralela 45, 2000.

Ralea, Mihai, *Scrieri din trecut în literatură*, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1957.

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. II, E.P.L., București, 1968.

Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, Editura Cartea Românească, București, 1982.

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Argument 7
Paradisul lecturii 17

I. Am văzut idei! 23
I. 1. Păcatele tinereților 28
I. 2. Către o teorie a personalității 38
I. 3. Cherchez la femme... 64

II. Pentru o morală a grației 85

III. Salvarea criticului 141

Bibliografie 239

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOUA CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

Au apărut:

Antonio Patraș – *Ibrăileanu. Către o teorie a personalității*
Cristina Chevereșan – *Apocalipse vesele și triste*
Alexandra Ciocârlie – *Și totuși, clasicii...*

va apărea:

Bogdan Crețu – *Utopia negativă în literatura română*

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

24,95

www.polirom.ro

Redactor: Mădălina Ghiu
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Daniel Scurtu

Bun de tipar: iunie 2007. Apărut: 2007
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 · P.O. Box 266
700506, Iași, Tel. & Fax (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232)21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 · P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.
str. București, nr. 254-256, Călărași, 9100058
tel. (0242)31.12.95, fax. (0242)31.12.95

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România
Nr. RO44RNCB5101000001710001 BCR UNIREA

BCUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 24,95

Eşecurile literare ale unui criti
cu personalitate interesează infin
mai mult decât succesul unui auto
mărunt. Şi textele ratate, poat
chiar în mai mare măsură deca
celelalte, dezvăluie adesea lucru
nebănuite despre omul din spate
operei, cu temperamentul şi gus
turile, cu dezamăgirile şi dorinţe
sale secrete. Dar eşecul nu e
regulă. Adela *sau* Bietul Ioanide
demonstrează suficient. Nu vom ş
însă niciodată de ce unii criti
izbutesc să scrie literatură de va
loare, pe când alţii nu.

BIBLIOTECA DE FIL
10.00
PRE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOUA CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

Fără a face concesii şi a se entuziasma ca mulţi alţii de subiectul ales, Antonio Patraş îşi relevă inteligenţa speculativă, finețea decriptărilor şi, mai ales, puterea de a descoperi sensuri noi.

Eugen Negrici

La antipodul publiciştilor dezinvolţi, cu atât mai siguri pe judecăţile lor cu cât l-au citit mai superficial pe autorul despre care scriu, tânărul critic de la Iaşi face o lectură atentă şi profundă; (...) un critic despre care vom mai auzi.

Daniel Cristea-Enache

Judecata mereu bine cumpănită şi ironia furişată la momentul oportun se sprijină, la agerul observator al vieţii literare şi al livreştii omenii, pe o cultură temeinică şi multilaterală, asimilată până la nivelul microscopic al subtilităţilor capilare, precum şi pe o cunoaştere pe cât de temeinică, pe atât de riguros actualizată a fenomenului studiat cu inimoasă aplicaţie şi cu o minte cristalină.

Dragoş Cojocaru

LEI 4.99

ISBN 978-973-23-1910-9
9789732319109
www.cartearomaneasca.ro